

LOS PASOS PERDIDOS : TRES CUERPOS DE MUJER

CARMEN VASQUEZ
Université de Lille II

Los mundos nuevos tienen que ser vividos,
antes que explicados.

Sabido es que en *Los Pasos Perdidos* Alejo Carpentier relata, entre otras cosas, las relaciones del personaje principal que a la vez hace de narrador con tres mujeres de origen, cultura, profesión y personalidad completamente diferentes, tres mujeres con las que establece relaciones de pareja específicas y hasta con las que se expresa en una lengua particular. Son: Ruth, la actriz en la gran urbe neoyorquina; Mouche, la intelectual y astróloga francesa; Rosario, la mestiza de la selva, "mujer que es toda una mujer, sin ser más que una mujer. (p. 203)"¹ Con la primera habla en inglés; con la segunda, en francés; con la última, en español (p. 221). Con las tres tiene relaciones intensas y sobre todo a partir de sus cuerpos.

¹ Alejo Carpentier, *Los Pasos Perdidos*, Barcelona, Bruguera, 1982. Todas las citas de la novela pertenecen a esta edición.

Ruth, la primera mujer que aparece en la novela respira y emana a la vez la deshumanización de la gran urbe. Su relación con el narrador se presenta como en un tiempo pasado. En ella, por su profesión, el presente no existe, de la misma manera que el futuro tiene aún menos cabida. Actriz, se gana la vida con esas obras que en Broadway se presentaban entonces y se presentan aún hoy con espectáculos diarios, salvo los miércoles y domingos, cuando había dos, y por años consecutivos y luego de esto en giras interminables por toda la nación. El éxito profesional de Ruth, si es que lo hay, reside en la rutina y en la monotonía, en la repetición. En su mundo no hay cabida para el cambio o para lo nuevo. A fuerza de vivir todo esto, termina siendo algo falseado, ficticio, sacado del dominio complejo de lo real para vivir lo que ya no es.

La relación con el narrador es consecuencia de todo esto. A los treinta y cinco años, se ve "cada vez más amargada, menos confiada en lograr realmente una carrera"(p. 9) comparte con el narrador lo que en el texto aparece como "automatismo"(p. 9). La relación entre ambos lo es también:

Al no hallar un modo normal de hacer coincidir nuestras vidas - las horas de la actriz no son las horas del empleado-, acabamos por dormir cada cual por su lado. El domingo, al fin de mañana, yo solía pasar un momento en su lecho, cumpliendo con lo que consideraba un deber de esposo, aunque sin acertar a saber si en realidad mi acto respondía a un verdadero deseo por parte de Ruth. Era probable que ella, a su vez, se creyera obligada en virtud de una obligación contraída en el instante de estampar su firma al pie de nuestro contrato matrimonial. Por mi parte, actuaba impulsado por la noción de que no debía ignorar la posibilidad de un apremio que me era dable satisfacer, acallando con ello, por una semana, ciertos escrúpulos de conciencia. Lo cierto era que ese abrazo, aunque resultara desabrido, volvía a apretar, cada vez, los vínculos aflojados por el desemparejamiento de nuestras actividades. El calor de los cuerpos restablecía una cierta intimidad, que era como un corto regreso a lo que hubiera sido la casa en los primeros tiempos.... Pero pronto nos recordaban las campanas de un carillón cercano que se aproximaba la hora del encierro. Y al dejar a mi esposa en su escenario al comienzo de la función de tarde, tenía la impresión de devolverla a una cárcel donde cumpliera una condena

Los pasos perdidos : tres cuerpos de mujer

perpetua. Sonaba el disparo, caía el falso pájaro del segundo tercio de bambalinas, y se daba por terminada la Convivencia del Séptimo Día. (p. 9-10).

No cabe duda del tipo de relación que existe entre Ruth y el narrador. Su nombre, de hecho, lo señala también, porque recordemos que Ruth, en la tradición hebreo-cristiana, recuerda la fidelidad de la familia, la esposa - y la viuda - que cumple con su deber. Por tal razón por su nombre, y aunque sea únicamente por él, cumple con su función bíblica. Añadamos asimismo, que el nombre del personaje es común no solamente en la comunidad judía, sino también en las protestantes norteamericanas que Carpentier veía con todo el puritanismo que suele caracterizarla. Por tal razón, el erotismo, el placer como tal, no cabe en la relación de pareja de Ruth y el narrador. Esto se observa sobre todo al final, cuando, éste dice, "Mi esposa ha dejado el teatro para interpretar un nuevo papel: el papel de esposa" (p.243). Transformada, convertida en "patética figura de actualidad" (p.244), Ruth únicamente puede revelar "la estremecida alegría de la esposa que va a vivir - esta vez sin el dolor de la desfloración - una segunda noche de bodas" (p. 248). Por tal razón, al enterarse de la existencia de Mouche y de Rosario, Ruth, quien evidentemente se había casado virgen, asume el papel de la esposa despechada, traicionada por la infidelidad del marido, "vestida de negro, sin carmín en los labios, empeñada en seguir representando su papel de esposa herida en el corazón y en el vientre ante los jueces de la nación"(p.259).

Completamente diferente de la esposa asexual que representa Ruth es Mouche, la amante bisexual francesa del narrador. Su nombre en sí ya posee varios significados. Se asocia con la pieza de Sartre, de 1943, autor tan de moda en la década de los cincuenta, cuando Carpentier redactó *Los Pasos Perdidos* y por quien el escritor cubano nunca sintió gran interés. Se asocia también al insecto insistente, siempre atraído por la descomposición y asociado con frecuencia al demonio.¹

¹ Sans cesse bourdonnantes, tourbillonnantes, mordantes, les mouches sont des êtres insupportables. Elles se multiplient sur la pourriture et la décomposition, colportent les pires germes de maladies et défient toute protection: elles symbolisent une *incessante poursuite*. c'est en ce sens qu'une ancienne divinité syrienne, Belzébuth, dont le nom signifierait étymologiquement *le seigneur des mouches*, est devenue *le prince des démons*.

El desprecio del narrador por su amante se observa desde el comienzo. Después de decir: "Oía a pintura fresca" (26) indica su tendencia a "mofarme de su competencia astrológica" (p. 26), porque "mucho creía en las videntes de rostro velado"(p. 27). Desde el comienzo también señala que la relación entre ellos es esencialmente sexual. Por eso admite:

La había conocido dos años antes, durante una de las tantas ausencias profesionales de Ruth, y aunque mis noches se iniciaron o terminaron en su lecho, entre nosotros se decían muy pocas frases de cariño. Reñíamos, a veces, de tremenda manera, para abrazarnos luego con ira, mientras las caras, tan cercanas que no podían verse, intercambiaban injurias que la reconciliación de los cuerpos iba transformando en crudas alabanzas del placer recibido. Mouche, que era muy comedida y hasta parsimoniosa en el hablar, adoptaba en esos momentos un idioma de ramera, al que había que responder en iguales términos para que de esa hez del lenguaje surgiera, más agudo, el deleite. Me era difícil saber si era amor real lo que a ella me ataba. A menudo me exasperaba por su dogmático apego a ideas y actitudes conocidas en las cervecerías de Saint-Germain-des-Près, cuya estéril discusión me hacía huir de su casa con el ánimo de no volver. Pero a la noche siguiente me enternecía con sólo pensar en sus desplantes, y regresaba a su cama que me era necesaria, pues hallaba en su hondura la exigente y egoísta animalidad que tenía el poder de modificar el carácter de mi perenne fatiga, pasándola del plano nervioso al plano físico. (p. 27-8).

Mouche representa el mundo surrealista, sin márgenes de conducta, por ella falsificado, como el de los surrealistas que emigraron a Estados Unidos durante la Segunda Guerra mundial. Es un mundo transplantado a América, en el que todo es permitido, sin sanción alguna. Quizás por eso el narrador señale su tendencia al consumo excesivo del alcohol, (p. 55), su gusto por los hipocampos (p. 45, 109), su práctica de yoga

D'autre part, la mouche représente le *pseudo-homme d'action*, agile, fébrile, inutile et revendicateur: c'est la mouche du coche, dans la fable, qui réclame son salaire, après n'avoir fait qu'imiter les travailleurs. " (Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Seghers, 1974, Vo. 3, p. 245).

Los pasos perdidos : tres cuerpos de mujer

(p. 31), su "aura de exotismo" (110), su comportamiento poco convencional y su provocación al acusar al narrador de "burgués" (p.127) :

Ese insulto - ¡bien lo conocía yo! - era un recuerdo de la época en que muchas mujeres de su formación se hubieran proclamado revolucionarias para gozar de las intimidades de una militancia que arrastraba a no pocos intelectuales interesantes, y entregarse a los desafueros del sexo con el respaldo de ideas filosóficas y sociales, luego de haberlo hecho al amparo de las ideas estéticas de ciertas capillas literarias (p. 127)

El narrador no justifica las actividades sexuales de Mouche. Por un lado señala su comportamiento provocativo, con hombres como Yannes y Montsalvatje. Por otro desaprueba abiertamente su lesbianismo haciéndolo en dos instancias en el texto, aunque sin mencionarlo como tal. La primera atañe a su relación con la canadiense que conoció en el hotel. Primero describe la relación:

Estaba claro que Mouche concedía a esa nueva amistad una importancia reveladora de cuanto echaba de menos - al cabo de tan pocos días -, un cierto orden de realidades que habíamos dejado atrás.... (p.70)

Luego cuenta hasta qué punto ha progresado esta amistad, que censura con claridad:

Cuando ambas reaparecieron, pasado el toque de queda, afirmando que habían estado caminando por las calles, extraviadas en la multitud que celebraba el triunfo del partido victorioso, me pareció que algo raro les ocurría. Las dos tenían un no sé qué de indiferencia fría ante todo, de suficiencia - como de gente que regresara de un viaje a dominios vedados -, que no les era habitual. Yo las había observado tenazmente para sorprender alguna mirada entendida; pensaba cada frase dicha por una u otra,

buscándoles un sentido oculto o revelador; trataba de sorprenderlas con preguntas desconcertantes, contradictorias, sin el menor resultado. Mi prolongada frecuentación de ciertos ambientes, mis alardes de cinismo, me decían que ese proceder era grotesco. Y, sin embargo, sufría por algo mucho peor que los celos: la insoportable sensación de haber sido dejado fuera de un juego tanto más aborrecible por ello mismo. No podía tolerar la perfidia presente, la simulación, la representación mental de ese "algo" oculto y deleitoso que podía urdirse a mis espaldas por convenio de hembras. De súbito, mi imaginación daba una forma concreta a las más odiosas posibilidades físicas, y, a pesar de haberme repetido mil veces que era un hábito de los sentidos y no amor lo que me unía a Mouche, me veía dispuesto a comportarme como un marido de melodrama. (p. 72)

Esta escena anuncia ya la escena del baño que precedió al encuentro violento con Rosario:

El baño en la orilla del río. Mouche, que presume de la belleza de su cuerpo y nunca pierde oportunidad de probarlo, que la incita, con fingidas dudas sobre la dureza de su carne, a que se despoje del refajo conservado por aldeano pudor. Luego, en la insistencia, el hábil reto, la desnudez que se muestra, las alabanzas a la firmeza de sus senos, a la tersura de su vientre, el gesto de cariño, y el gesto de más que revela a Rosario, repentinamente, una intención, que subleva sus instintos más profundos. Mouche, sin imaginárselo, ha inferido una ofensa que es, para las mujeres de aquí, peor que el peor epíteto, peor que el insulto a la madre, peor que arrojar de la casa, peor que escupir las entrañas que parieron, peor que dudar de la fidelidad al marido, peor que el nombre de perra, peor que el nombre de puta. (p. 152)

Cuanto más se adentra en la selva, más se transforma el carácter y el cuerpo de Mouche.

Mi amiga tenía la astucia de callarse las atenciones que prodigaba constantemente a su semblante y a su cuerpo, para que los extraños creyeran por encima de tales vanidades femeninas, entender, de paso, que su juventud y natural belleza le bastaban para ser atractiva. Conociendo esa estrategia suya, me había divertido en observarla muchas veces desde lo alto de las pacas de esparto, notando con maligna ironía cuán a menudo se examinaba en un espejo, frunciendo el ceño con despecho. Ahora me asombraba de cómo la materia misma de su figura, la carne de que estaba hecha, parecía haberse marchitado desde el despertar de aquella última jornada de navegación. El cutis, maltratado por aguas duras, se le había enrojecido, descubriendo zonas de poros demasiado abiertos en la nariz y en las sienes. El pelo se le había vuelto como de estopa, de un rubio verde, desigualmente matizado, revelándome lo mucho que debía su cobrizo relumbre habitual al manejo de inteligentes coloraciones. Bajo una blusa manchada de resinas raras, caídas de las lonas, su busto parecía menos firme, y mal sostenían el barniz unas uñas rotas por el constante agarrarse de algo que nos impusiera la vida en una cubierta atestada de baldes y barriles, del galpón flotante que había sido nuestro barco. Sus ojos de un castaño lindamente jaspeado en verde y amarillo, reflejaban un sentimiento que era mezcla de aburrimiento, cansancio, asco a todo, latente cólera por no poder gritar hasta qué punto le resultaba intolerable este viaje emprendido por ella, sin embargo, con frases de alto júbilo literario. (p.125)

La penosa desintegración del cuerpo de Mouche, la pérdida de su belleza, se observa sobre todo en su estado caótico luego de la riña con Rosario. A la progresiva transformación de su cuerpo hay que añadirle la mella de los dos dientes rotos que provoca una deformación aún mayor.

El encuentro final del narrador con Mouche revela a una mujer que se ha recobrado en la medida de lo posible de los estragos que el paludismo y el viaje habían provocado. Mouche, sin embargo no es la misma de antes. Ha cambiado para siempre, como también para siempre ha cambiado su relación con el narrador:

Carpentier llama "ferocidad", la misma con la que ataca a Mouche (p. 148-149) y con la que se convierte en amante del narrador, ya que este dice que "es un abrazo rápido y brutal y sin ternura", "como si los cuerpos hubieran sellado un pacto que fuera el comienzo de un nuevo modo de vivir"(p. 153). El texto continúa:

La claridad de la luna que entra lentamente en la cabaña por la puerta sin batiente se sube lentamente a nuestras piernas: la tuvimos en los tobillos, y ahora alcanza las corvas de Rosario, que ya me acaricia con mano impaciente. Es ella, esta vez, la que se echa sobre mí, arqueando el talle con ansioso apremio.....Los cuerpos desunidos vuelven a encontrarse y,... se atraviesa, en espesa caída, la cabellera de Rosario en el suelo para imponerme su ritmo. Cuando volvemos a tener oídos para lo que nos rodea, nada nos importa ya... (p. 153-154)

Luego, el narrador se regodea con su deleite al señalar la "ferocidad de amantes que acaban de descubrirse, inseguros aún de la maravilla, insaciados de sí mismos y (que) proceden a romper todo lo que pueda oponerse a su próximo acoplamiento" (p. 154).

El encuentro sexual entre Rosario y el narrador llega a un momento principal que es descrito así:

Me llevo a Rosario a la cabaña, donde nos abrazamos una vez más sobre el piso de tierra...haciéndonos más dueños de la sintaxis de los cuerpos. Los miembros van hallando un mejor ajuste: los brazos precisan un más cabal acomodo. Estamos eligiendo y fijando, con maravillados tanteos, las actitudes que habrán de determinar, para el futuro, el ritmo y la manera de nuestros acoplamientos. Con el mutuo aprendizaje que implica la fragua de una pareja, nace su lenguaje secreto. Ya van surgiendo el deleite de aquellas palabras íntimas, prohibidas a los demás, que serán el idioma de nuestras noches. Es invención a dos voces, que incluye términos de posesión, de acción de gracia, desinencias de los sexos, vocablos imaginados por la piel, ignorados todos -ayer imprevisibles- que nos daremos ahora, cuando nadie pueda oírnos. Hoy, por primera vez, Rosario me ha llamado por mi nombre....(p. 157-158)

Rosario mantiene un código de comportamiento especial. Este implica el rechazo al lesbianismo, como se observa en la relación con Mouche, el rechazo también a tener relaciones durante la menstruación (p. 215) y, sobre todo a no casarse:

...me deja desconcertado con una argumentación que es la de sus hermanas, fue sin duda la de su madre, y es probablemente la razón del recóndito orgullo de esas mujeres que nada temen: según ella, el casamiento, la atadura legal, quita todo recurso a la mujer para defenderse contra el hombre. El arma que asiste a la mujer frente al compañero que se descarría es la facultad de abandonarlo en todo momento, de dejarlo solo, sin que tenga medios de hacer valer derecho alguno. La esposa legal, para Rosario, es una mujer a quien pueden mandar a buscar guardias, cuando abandona la casa en que el marido ha contronizado el engaño, la sevicia o los desórdenes del licor. (p. 228).

Sin embargo, dentro de este código especial, existe una ley. Rosario es fiel, siempre y cuando tenga a su hombre. Por eso dice el narrador que vive en el presente, porque es fiel a quien tiene a su lado. Si no lo tiene - es elemental - busca a otro, y en este casi a Marcos. Por eso, el narrador recibe la siguiente información de parte de Yannes:

Ella no Penélope. Mujer joven, fuerte, hermosa, necesita marido. Ella no Penélope. Naturaleza aquí necesita varón. (p. 277).

Así puede decirse que los momentos de mayor armonía que vive y cuenta el narrador con el acoplamiento, la entrega, el deleite ideal con Rosario. Para quien se acepta como "enemigo de toda continencia sexual, de toda hipocresía en lo que miraba el juego de los cuerpos" (p. 103) y precisa ser un "hombre físico, ajeno a todo lo que no fuera

sensación" (p. 213), lo lógico es encontrar la "plácida y simple armonía" (226) con Rosario. La ruptura de la armonía es entonces el momento decisivo de la novela.

Entonces el narrador se convierte en el relator de vivencias, de tres vivencias, tres experiencias en las que la relación de los cuerpos se establece según quienes los llevan. El narrador funciona de acuerdo con la sexualidad de cada una de las mujeres de su vida, las que a su vez se adaptan y reflejan otros aspectos esenciales de su persona. Sólo en el equilibrio de todos estos aspectos puede lograrse el deleite pleno y total. Al menos eso es lo que nos indica el narrador. El universo que vive momentáneamente con Rosario es demasiado perfecto para que éste pueda durar. Por eso se derrumba al final, con la pérdida de Rosario para siempre. Y es justamente por esta pérdida que el narrador emprende, dentro del contexto de la novela, su escritura iniciática, la que supone la redacción de esta experiencia perdida, de esta búsqueda de la experiencia perdida. Porque, en suma, *Los pasos perdidos* cuenta, tal y como Homero contó, el encuentro único de un hombre con una mujer y su vivencia convertida en recuerdo permanente, en verdad innegable, en admiración inamovible. Por lo que entonces es indudable aquello que en un lugar puede leerse en la novela y que Rosario expresa: "Lo que dicen los libros es verdad". (p.104)

**IMAGES SACREES, IMAGES PROFANES.
NOCHE OSCURA DEL CUERPO, DE J. E.
EIELSON**

MARIE-MADELEINE GLADIEU

Université de REIMS

La *Noche oscura del cuerpo* fut écrite à Rome par le poète péruvien Jorge Eduardo Eielson en 1955. Longtemps inédits, quatre des quatorze poèmes composant ce recueil sont publiés à Paris en 1983; enfin, en 1989, une maison d'édition liménienne publie cette œuvre dans son intégralité.

Le titre, *Noche oscura del cuerpo*, ainsi que les trois vers de Saint Jean de la Croix que le poète met en exergue,

era cosa tan secreta
que me quedé balbuciendo,
toda ciencia trascendiendo

situent d'emblée dans un double contexte, mystique et érotique, et figurent le cheminement vers une matérialité où se réalise la fusion de l'être et des forces cosmiques. Entre le départ vers l'objet de l'amour,

matérialisé par le premier poème, "Cuerpo anterior", et la fin de la quête, le quatorzième, "Ultimo cuerpo", les douze heures de la nuit s'incarnent dans douze poèmes et suivent une trajectoire structurée en deux mouvements d'égale longueur. Le premier voit l'ascension des images "sacrées", se référant de plus en plus clairement à des mythes grecs liés à une découverte de soi-même menée à terme grâce à l'amour; ce mouvement culmine dans le septième poème, "Cuerpo secreto". A cette première étape de la connaissance, où l'union des corps se fait révélation des mythes, succède l'ascension des images profanes: les mythes se font chair, le corps devient cosmos, la lumière et le temps eux-mêmes sont matière tangible, réalité immédiate.

Les avatars d'une image, dans les premier, septième et quatorzième poèmes, suivent l'évolution vers l'enracinement dans le monde matériel et l'harmonie qui en résulte. "Cuerpo anterior" commence sur une scène composée d'éléments immatériels:

El arco iris atraviesa a mi padre y mi madre
Mientras duermen. No están desnudos
Ni los cubre pijama ni sábana alguna
Son más bien una nube
En forma de mujer y hombre entrelazados
Quizá el primer hombre y la primera mujer
Sobre la tierra.

L'arc-en-ciel, anneau inconsistant et révélateur de toutes les couleurs né de la vision des rayons solaires, incolores et liés au principe mâle, à travers l'eau, incolore aussi et liée au principe femelle, magnifie l'apparition atemporelle et immatérielle du couple primordial. Celui-ci, figuré en nuage, est également le fruit de l'eau et du soleil; il semble bien apparaître lié à une évocation de l'été sur la côte pacifique péruvienne. Ici, malgré la réalité de la relation sexuelle directement décrite (*atraviesa... duermen... desnudos... entrelazados*) hors de tout contexte de faute, de transgression ou de honte, aucune place n'est accordée à l'érotisme, que les éléments naturels purs ou immatériels ne sauraient connaître.

Au milieu du septième vers, centre exact du poème, l'arc-en-ciel se manifeste à nouveau, inondant de lumière le narrateur qui contemple la course de lézards gris entre ses os et ceux du couple parental. Dans la tradition américaine, les os sont liés à la survie des disparus, donc à une certaine négation du temps humain. Quant aux lézards, animaux du soleil proches du serpent-force vitale, ils relient et transmettent la

force vitale des progéniteurs, maintenant gisants, que l'ailleurs, l'infini, figuré par un coton bleu qui grossit, va bientôt réintégrer, au narrateur, simple spectateur transformé par le troisième acte de l'arc-en-ciel. Celui-ci emporte *mi pensamiento / mi juventud y mis anteojos*, c'est-à-dire les aspects intellectuel, temporel et conformiste du personnage narrateur. Que lui laisse donc l'arc-en-ciel? Un corps dont le regard n'est plus ni critique, ni corrigé, ni normalisé, un corps-matière pure projeté dans l'atemporalité d'où surgiront naturellement les images mythiques. Le voyage initiatique, du *celeste* parental vers l'absolu *azul*, commence.

A mi-chemin, dans le septième poème, le narrateur découvre une flèche d'or, flèche solaire, provenant à n'en point douter de l'arc apparu au début de la quête, dans le nombril d'une jeune fille endormie. Le but du voyage est atteint, le secret est découvert: après une série d'images sacrées, mythiques, la matière et l'exactitude profane des formes, conditions de l'érotisme, triomphent.

Et au lieu où s'achève la quête, en la demeure non plus mystique mais bien profane, dans la cuisine et la salle à manger, l'arc et la flèche se sont faits anneau d'or. La nuit obscure fait place à une lumière à la fois lunaire et solaire. Comme après avoir franchi les voies purgative, illuminative et unitive, l'âme du mystique quittait sa nuit obscure pour se fondre en l'aimé- Dieu, le corps du héros atteint la magnificence après avoir physiquement souffert sur ces mêmes voies, recrée le temps et devient lui-même cosmos.

La nuit évoquée dans le second poème est ce trouble qui affecte la chair, les organes des sens et les viscères, et se traduit esthétiquement par leur assombrissement, par des couleurs grises et mauves, tandis qu'une sensation de manque, *cuyo emblema es una silla vacía*, et son corollaire, le désir, exacerbent la sensibilité lui imprimant *el brillo del dolor*. Le départ pour la traversée de cette nuit est signifié par *Los pies se vuelven esclavos/De las manos*. Et dès le poème suivant, la première image mythique surgit, celle du fil d'Ariane, du labyrinthe et du Minotaure.

Derrière *Multiplifico lágrimas humores/Minuciosas gotas de saliva/En estalactitas tibias y plateadas* transparait l'image de l'araignée tissant son fil, et par analogie, celle d'Ariane. Ce fil, apparu dans "Cuerpo mutilado", ressurgit en tant que fil conducteur dans le septième poème, "Cuerpo secreto". *L'animal acorralado y sin caricias/En un círculo de huesos/Y latidos* reparaît comme animal

amurallado bajo el cielo dans le septième poème. Sa prison elle aussi s'explique: les *murallas*, *Todo dispuesto/En cúpulas sombrías en palpitantes atados/De costillas quebradas*, constituent bien le *laberinto* enfin nommé dans "Cuerpo secreto". Le monstre haï de ses géniteurs, condamné à ne faire que des victimes, devient pourtant, dans "Cuerpo secreto", le gardien et le refuge de la Belle au Labyrinthe Dormant, *Un animal amurallado bajo el cielo/En cuyo vientre duerme una muchacha/Con una flecha de oro/En el ombligo*. Monstre et prison sont une même réalité, le fil n'ayant pour objet que de conduire le narrateur jusqu'à ce secret suprême. Le mythe est donc ici profondément altéré; le nouveau Thésée secrète lui-même son fil d'Ariane, qui le conduit au tréfonds de son être, monstre et merveille à la fois.

Le mythe de Narcisse, bien altéré lui aussi, apparaît dans le cinquième poème, "Cuerpo enamorado". Seul face à un monde fait d'absence, d'indifférence ou peut-être d'hostilité, désirant celle qui n'apparaîtra que deux poèmes plus loin, le narrateur contemple son image qui se dissocie alors dans la dérision: d'un côté, celui qui souffre et aime et espère; de l'autre, un double, purement virtuel et atrocement semblable, qui rit et pleure sans éprouver de sentiment mais en s'en appropriant l'image extérieure: *Y no soy yo que veo sino el otro/El mismo mono milenario/Que se refleja en el remanso y ríe... Y no soy yo que sufre sino el otro/El mismo mono milenario/Que se refleja en el espejo y llora*.

Les images clairement liées aux mythes ne se trouvent que dans la première moitié du recueil, et se réfèrent à la première étape de la relation érotique, aboutissant à la découverte de soi. Le singe grimaçant et le Minotaure destructeur empêchent toute vision kitsch de l'érotisme, toute réaction d'autosatisfaction ou d'attendrissement sur soi-même.

Dans la quête mystique, le narrateur quittait sa demeure pour rejoindre l'être aimé; certains termes de "Cuerpo mutilado" évoquent un contexte religieux, celui du *Cantique des Cantiques* : le narrateur, devenu *ciervo*, est presque le *cervatillo*, image du futur époux; et les raisins, *uvas*, auxquels le poème biblique compare les seins de la jeune fille, sont ici mis en équivalence avec les doigts du narrateur, masculin à l'évidence (*Cuento los dedos de mis manos y mis pies/Como si fueran uvas o cerezas*), *fueran* reportant bien à une possibilité d'équivalence. Cette ambiguïté des formes, raisins ou cerises (formes

rondes et pleines) = doigts (formes longues et fines) laisse soupçonner que la découverte effective du septième poème, le chiffre sept symbolisant le temps comme progrès vers un degré supérieur de l'évolution, est celle de l'androgynie, degré suprême de l'union masculin-féminin.

Les "images profanes" dominent cependant l'ensemble de ce recueil. La "nuit obscure" est bien celle du corps, tous les poèmes en témoignent. C'est le corps qui cherche, qui souffre et qui jouit. Quête, douleur et plaisir se traduisent donc par des images de ce corps.

La première étape correspond au difficile inventaire d'un corps-puzzle, d'un corps disloqué. Le narrateur tente en vain d'organiser mathématiquement les lignes brisées, les formes coupantes, alternant avec les lignes et les formes rondes ou lumineuses. A ce "Corps mutilé", prisonnier dans son propre labyrinthe, et qui rappelle certaines toiles de Bacon, que manque-t-il? Les *murallas de cabellos y corolas* prêtes à s'ordonner en *cúpulas sombrías* laissent percevoir l'absence, ou plutôt la présence virtuelle de l'élément féminin, celui qui devrait occuper la chaise vide du poème précédent. Malgré l'effort fait pour recouvrer une certaine unité, dans le poème suivant, "Cuerpo en exilio", malgré le vêtement qui tente d'ordonner logiquement le corps, de tenir les viscères à leur place, joie et souffrance envahissent le tissu et disparaissent. L'astre, lune ou soleil, est une sphère de plomb qui écrase le narrateur dont le corps, par conséquent, n'est plus partie intégrante de la nature, mais bien écarté de son ordre. Seule une mélodie de jazz, suggérée par un saxophone et *tambores*, disloquée par rapport à la mélodie classique, survit au tréfonds de l'être et guide la quête.

La seconde étape est celle du travestissement. La manifestation du désir et le comportement correspondant, *Miro mi sexo con ternura/Toco la punta de mi cuerpo enamorado* (poème 5, "Cuerpo enamorado"), *Frecuento hoteles amarillos* (poème 6, "Cuerpo transparente") comme autant de soleils où serait contenu le verbe aimer, se heurtent à l'absence: *Nadie me espera ni me conoce ni me mira* (poème 6), ou à l'image volée: *Y no soy yo que veo sino el otro* (poème 5). Il ne reste ainsi au narrateur qu'à prendre l'apparence d'un double dérisoire, s'assimiler au *mono milenario* au moment où l'absence fait renaître la douleur; ou bien, à se protéger derrière *una máscara de carne y hueso/Un cigarrillo y luego una sonrisa*. Le corps habité par le désir mais transparent, qui ne parvient pas à se refléter

dans la rivière ou encore reste *materia indiferente/Que brilla brilla brilla/Y nunca es nada*, la tête et le cœur hors de la réalité tangible, corps cohérent mais immatériel, a besoin de passer par cette apparence carnavalesque, négation et dérision du travestissement mystique, pour poursuivre sa quête.

L'étape suivante conduit, après le parcours pénible d'un labyrinthe de chair, à la découverte du "Corps secret". Métaphore de l'acte sexuel réussi, il conduit à la découverte du trésor: son être intérieur, et le complément désiré, une jeune fille au nombril transpercé par une flèche d'or. Dans un premier temps, cette flèche semble provenir du carquois d'Eros. Le narrateur, pour parvenir en ce lieu secret, porte une main à la hauteur de son nombril, lien vital qui relie à la mère. De plus, pour le Péruvien qu'est Eielson, le nombril correspond à une évocation de Cuzco, le lieu où le premier Inca planta sa baguette d'or, où le ciel communique avec la terre; la flèche d'or, solaire, et le rayon de lune que le narrateur porte dans sa poche au poème précédent, viennent étayer cette hypothèse. Découverte de soi, de la femme et de la terre coïncident.

Puis vient l'appropriation des éléments telluriques et sociaux. Certains éléments des poèmes précédents reparaisent ici, la pluie et l'araignée. Refusant l'ordre des sociétés organisées, le narrateur s'assimile aux êtres de l'humidité, de l'ombre et des cavernes. Le corps reprend sa consistance, se fait "Corps de terre" comme dans les mythes mésoaméricains, avant de s'intégrer dans une société, portant les vêtements imposés par elle, "Corps vêtu" qui conserve sa dimension cosmique (*Hay millares de luceros/En mis sienes*). L'insistance sur la multiplicité des cravates rappelle le "Cuerpo en exilio" où le narrateur avouait: *No tengo patria ni corbata*. Ces vêtements, ces tissus, cette glande jaune -solaire-, cette tendresse retrouvée, ces *botones inocentes* présents pour la première fois qui fixent le corps dans ses limites, marquent l'étape où se déterminent l'identité et la structuration de l'être.

Le temps et son corollaire, le destin, puis la représentation abstraite, qui permettra peut-être d'échapper au destin et au temps, constituent l'étape suivante. Le corps a trouvé sa dimension pleinement charnelle et cosmique, ses mouvements sont logiques et coordonnés, dès le poème 10, "Cuerpo pasajero". La main, comme radiographiée, laisse transparaître son ordre interne de *Venas cartilagos y nervios*, figuré par la coordination qui unit les éléments de l'énumération. En même temps, le narrateur est conscient de *el fulgor*

de las estrellas/Encerrado en mis arterias. Le corps a une place, *Sentado en una silla.* Il entre dans le temps, bien que celui-ci soit encore perçu comme négatif. Puisque, affirme-t-il au début de ce poème, *Veo pasar el río de mi sangre/ Hacia la muerte,* et à la fin, *nada me vuelve más sombrío/Que la luz de un cigarrillo/Cuando pienso en el futuro/Y un remolino de ceniza/Bruscamente desbarata mi sonrisa/Y mi pasado,* le temps a un sens, la destruction, le "Corps passager" tente de sauver une partie de lui-même par l'intermédiaire d'une représentation abstraite, d'un système de signes. Le double ainsi créé dans le miroir de papier, le "Cuerpo de papel", peut, comme dans le poème 5, assumer le destin du corps de chair, se purifier dans la flamme des éléments inutiles qui l'entravent ou le font souffrir. Il peut aussi multiplier les expériences et éliminer les résultats malheureux.

La dernière étape de cette quête, le "Cuerpo multiplicado" et le "Cuerpo dividido", apparaît comme la conséquence logique de la double appartenance du corps au cosmos et à la chair dans sa dualité découverte dans le septième poème. Cosmique, le corps voit son image dans tous les autres éléments de l'univers, et se trouve multiplié à l'infini, quoiqu'unique dans ses limites. Charnel, il reste impuissant à résoudre sa dicotomie et reste partagé entre les réactions et les sentiments contradictoires: sensibilité ou sexualité pure, joie ou tristesse. Figuré alors par la sirène masculine dont les cheveux sont devenus écailles, le corps s'abandonne aux sensations de l'instant, laissant de côté les éléments d'ordre intellectuel ou social qui entravaient une jouissance parfaite. Cette sirène masculine, n'est-elle pas la forme que revêt l'hermaphrodite dans le continent où l'imaginaire occidental des premiers temps de la Conquête situait les sirènes (féminines)?

Enfin, au-delà des contradictions apparentes, l'unité et la pure plénitude de l'"Último cuerpo" se réalisent. *Y hasta la misma luz de la luna/ Es un anillo de oro/Que atraviesa el comedor y la cocina.* Le soleil et la lune, principes mâle et femelle (et image symbolique de Cuzco), sont unis dans cet anneau d'or qui traverse la demeure bien organisée. Cosmos et chair tout à la fois, le corps purifié, débarrassé des éléments inutiles, résout la dualité temps-éternité et retrouve dans le temps les éléments du bonheur, *los caballos/Y el tambor de nuestra infancia.* Le passage du possessif *mi* à *nuestra* est à cet égard significatif: les contradictions et dicotomies sont résolues, l'union, l'unité est réalisée. Le terme de la quête est atteint.

Si les images mythiques et mystiques interviennent dans la découverte d'une vérité intérieure, les images profanes sont omniprésentes dans ces poèmes. Il s'agit en effet, au long de ce cheminement vers l'union parfaite, de résoudre la dualité de la nature humaine, de trouver un sens au corps et à la sexualité. Les mythes ont avancé des solutions; le mysticisme a proposé une échappatoire dans la traversée de la nuit obscure de l'âme. La poésie tente de tracer une voie nouvelle, et elle trouve dans l'expérience érotique la révélation d'une unité profonde et de l'harmonie cosmique.

EROTISMO Y SEXUALIDAD EN LA OBRA DE JOSE DONOSO

JOSEPH CHRZANOWSKI

California State University, Los Angeles (USA)

En Chile, la llamada Generación de 1950 se destaca por ofrecer una visión del ser humano marcadamente diferente de la criollista que predomina en la literatura nacional desde sus albores. Al contrario de los criollistas que se valen de asuntos, personajes y ambientes netamente nacionales si no regionales, los escritores de la Generación de 1950 se ocupan de "temas de carácter trascendental que se relacionan con la posición del hombre frente a su existencia."¹ Entre los autores de esta generación, José Donoso es el que goza de más renombre, y ya parece tener asegurado un lugar de prestigio dentro de la trayectoria

¹ Lucía Guerra Cunningham, "La problemática de la existencia en la novela chilena de la generación de 1950," *Texto e ideología en la narrativa chilena* (Minneapolis, MN: The Prisma Institute, 1989): 171. También son de valor esclarecedor los párrafos introductorios del ensayo de Juan Armando Epple, "José Donoso y la crisis del `orden de las familias'," *Cuadernos Americanos* 225.2 (1981): 209-229.

literaria de su patria.¹ No obstante una riqueza temática y variedad estilística que resisten generalizaciones simplistas y unidimensionales, la extensa obra de nuestro autor deja transparentar ciertas constantes, entre ellas, un interés -Donoso lo llamará obsesión,² en explorar el lado inconsciente y por lo tanto problemático del ser humano. El mismo autor ha reconocido que le apasiona "esta complejidad humana dolorosa, dolorida, interior, involucrada, de raíces que se agarran, que no se sabe dónde empieza la raíz, dónde empieza el árbol, dónde empiezan las hojas, dónde empieza la tierra."³ Algunos aspectos integrantes de la visión del mundo de Donoso incluyen la falta de unidad de la personalidad humana, la destrucción, el deterioro, el poder y la violencia, tratados mediante un discurso sencillo y directo que en el fondo carece tanto de adornos estilísticos como de mayores preocupaciones formales. La relación hombre-mujer, casi siempre cargada de sexualidad en la ficción del autor chileno, juega un papel importantísimo en su visión del mundo. En concreto, proponemos examinar el tratamiento que le da Donoso a lo erótico-sexual en dos de sus primeros cuentos, y luego compararlo con el que se da en una de sus novelas recientes: *La desesperanza*.⁴

A modo de prólogo, aunque sea de forma necesariamente somera, nos parece conveniente establecer algunos parámetros de significado para "lo erótico." Según María Moliner, "lo erótico" tiene que ver con "amor sexual" [énfasis nuestro],⁵ mientras que lo sexual se asocia meramente con el "carácter de los seres orgánicos por el cual pueden ser machos o hembras."⁶ Es decir, a diferencia de lo sexual, lo erótico tiene una connotación obligatoriamente humana. Como explica Georges Bataille, "La actividad sexual de los hombres no es necesariamente erótica. Lo es cada vez que no es rudimentaria, que no

² Para un estudio excelente sobre cómo la obra de José Donoso se relaciona con la tradición criollista chilena, véase Kirsten F. Nigro, "From Criollismo to the Grotesque: Approaches to José Donoso," en Merlin H. Forster, *Tradition and Renewal: Essays on Twentieth Century Latin American Literature* (Urbana: U. of Illinois Press, 1975) 208-232.

² George McMurray, "Interview with José Donoso," *Hispania* 58.2 (1975): 392.

³ Emir Rodríguez Monegal, "José Donoso: la novela como 'Happening'," *Revista Iberoamericana* 76-77 (1971): 526.

⁴ Barcelona: Seix Barral, 1986.

⁵ *Diccionario de uso de español* (Madrid: Gredos, 1984) 1167.

⁶ Moliner 1157.

es simplemente animal."¹ Corrobora estos conceptos Octavio Paz en una entrevista cuando asevera que "la sexualidad es animal y vegetal; el erotismo es única y exclusivamente humano, social."² Por otra parte, queda por descontado que la sexualidad humana se arraiga en la dualidad antropomórfica de lo corpóreo y lo espiritual. Es decir, responde tanto a los instintos biológicos que imperan en el reino animal en que participamos, como a las motivaciones emocionales y psíquicas que nos otorga nuestra posición única dentro de la creación. "Aunque [el erotismo] empiece allí donde acaba el animal, la animalidad no deja por ello de ser su fundamento."³ El psicólogo Erich Fromm nos advierte que aun mirado desde un punto de vista exclusivamente humano, las fuentes del deseo sexual son múltiples, contándose entre ellas no sólo el amor, sino "la ansiedad que produce la soledad, el deseo de vencer o ser vencido, la vanidad, y el querer dañar y hasta destruir."⁴ Pero en el fondo, es ese elemento humano -el amor fraternal, como postula Fromm, junto con nuestra "ansia de unión total. . . con otra persona" lo que distingue el amor erótico de la mera sexualidad.⁵ Así matizada, la sexualidad puede considerarse un fenómeno fundamentalmente fisiológico, mientras que lo erótico siempre conlleva implicaciones humanas, es decir, espirituales.

A juzgar por varias declaraciones de José Donoso, y algunas de los comentaristas de su obra, parecería ser vana labor buscar en ella una visión positiva del erotismo tal como lo hemos delineado. Es sabido que el tipo de ser humano que más le ha interesado a nuestro autor es el "explotado, destructor y destruido."⁶ Por lo tanto, no es de extrañar que él haya declarado fríamente que "el amor es un mito occidental decadente. Existen fases del amor. El amor entero como el de Romeo y Julieta no existe."⁷

¹ *El erotismo*, trad. Antoni Vicens (Barcelona: Tusquets, 1985) 45.

² Rita Guibert, "Octavio Paz: amor y erotismo," *Revista Iberoamericana* 76-77 (1971): 513.

³ Bataille 131.

¹ *The Art of Loving* (New York: Bantam Books, 1963) 45. Traducción nuestra.

² Fromm 44.

⁶ Rodríguez Monegal 521.

⁷ Guillermo I. Castillo F., "José Donoso y su última novela," *Hispania* 54.4 (1971): 958.

Desde el comienzo de su carrera literaria, José Donoso ha manifestado un interés en la sexualidad humana -sea como asunto principal de sus obras, sea como parte de la caracterización de sus personajes.¹ Por ejemplo, uno de sus primeros cuentos, "Tocayos",² plantea el tema desde el punto de vista de dos jóvenes. Juan Acevedo es un muchacho simpático, tranquilo y alegre, de apariencia aseada, a quien todo el mundo quiere. Juana, mesera inocente de 17 años, trabaja en una pastelería que frecuenta su homónimo. Una noche, Juan inicia un flirteo verbal que despierta en la joven una conciencia de que le falta "un firmeza", es decir, un novio, tanto como un vago deseo incontrolable de un contacto sexual: "Juana, entretanto, observaba las grandes manos del muchacho revolviendo las cartas del dominó en la mesa. Imaginó esas manos sobre su cuerpo redondo y liso, o tocando sus manos frías. Tuvo miedo, pero no pudo dejar de imaginarlas" (49). Las embestidas verbales de Juan pronto se vuelven físicas: en una ocasión le agarra un muslo a la muchacha debajo de la mesa; en otra hurga en su escote al encontrarla sola lavando los trastes.

Al enterarse de que lo han llamado para hacer la guardia en una zona apartada de los Andes, Juan se aprovecha de una caminata por las calles oscuras de la ciudad con Juana para imponerle su voluntad. La muchacha, abrumada por el temor y por su deseo de tener un novio, se rinde: ". . . se dejó porque si luchaba sería peor. Sería peor y no lo tendría a él" (52). Terminado lo que puede considerarse una violación, Juana, con ternura e intención transparente de confirmar lo que para ella había sellado su compromiso con el muchacho, le murmura "Tocayo" (52). Resulta igualmente evidente que para Juan, lo transcurrido carecía de ese elemento humano que Fromm y Bataille consideran esencial para diferenciar lo erótico de lo sexual. Símbolo fehaciente de ello es que al llegar a la casa de la muchacha y despedirse de ella, Juan saca su mano del bolsillo donde la traía, indiferente al frío que sentía Juana y sin permitirse ninguna muestra de afecto. Para la muchacha, tampoco se ha tratado de ese amor a lo Romeo y Julieta

¹ En su ensayo "The Erotic Mask: Notes on Donoso and the New Novel," *Symposium* 30 (1976): 170-179, Martin S. Stabb relaciona la obra del autor chileno con la tendencia por parte de varios exponentes de la nueva narrativa hispanoamericana de abordar el tema de la sexualidad humana de una manera abierta si no atrevida.

² Las citas de los cuentos de Donoso provienen de la colección *Cuentos*, Barcelona: Seix Barral, 1985. Las páginas de las citas se darán en el texto entre paréntesis.

cuya existencia niega Donoso, porque ella, al acostarse esa misma noche, se queda dormida "pensando en la cara que pondría [su amiga] Rosa al día siguiente cuando le contara que por fin tenía un 'firmeza'" (53). La mañana siguiente, Juan se marcha y Juana queda sola, sin que el texto sugiera que lo ocurrido los haya unido de una forma profundamente humana.

En resumen, ha sido cuestión de una experiencia en que rigieron: (1) la fuerza avasalladora del instinto sexual en Juan, (2) la curiosidad y aparente deseo sexual de Juana, y (3) el código socio-cultural de tener novio una muchacha, y el que convalida el supuesto derecho del macho a conquistar a la hembra.

Otro cuento que merece comentarse es "*Santelices*", ya que lo sexual es elemento fundamental tanto en la caracterización de los personajes como en la trama. Santelices, el protagonista, es un soltero físicamente débil, enajenado y consciente de los estragos que el tiempo le va infligiendo a su cuerpo. Cliente de una pensión que administra una solterona autoritaria llamada Bertita, Santelices se deja dominar por ella. Como muchos de los personajes donosianos, los dos protagonistas son seres contradictorios.

A pesar de portarse como niño, y permitir que Bertita y su padre lo traten como tal, a nivel inconsciente Santelices busca una identidad de hombre fuerte, agresivo y dominante. Dicha búsqueda lo lleva a identificarse con los felinos salvajes representados en las fotos que colecciona y con los que observa en el zoológico. Simultáneamente, ya que su realidad masculina es la contraria, él no puede menos que identificarse con las víctimas de ellos:

Sediento, buscaba escenas feroces, donde la actualidad de las fauces humeantes estuviera teñida aún con el ardor de la sangre, o en las que el peso del animal dejara caer toda su brutalidad sobre la víctima espantada. El pecho de Santelices palpitaba junto con la víctima, y para salvarse del pánico pegaba sus ojos al agresor para identificarse con él. (266)

De manera parecida, Bertita se caracteriza por una dualidad contradictoria. Como la mujer casta y correcta que cree ser, se ofende por el interés que su inquilino muestra por su colección de "monos", interés que ella tergiversa en "pura cochinidad" (270). Al mismo

tiempo, es ella la que se muere de ganas de ver la película "*Volcán de pasiones*", y la que lloriquea y se viste "impúdicamente" a fin de despertar en Santelices una reacción varonil, y luego se enfada cuando no le responde. En este cuento, la sexualidad reprimida juega un papel decisivo en la vida de los protagonistas. Partícipes inconscientes en una inversión de identidades de víctima-agresor, los dos se definen por una especie de complejo sexual que, aunque arraigado en la psicología humana, no ofrece una esperanza de solidaridad con el prójimo, o una salida de su estado de enajenación de los demás. Aquí el conflicto es más un problema de identidad sexual que ansia de amor carnal. Aunque tanto Santelices como Bertita sufren de una necesidad de unirse con otro, lo sexual acaba impidiendo tal unión en lugar de facilitarla.

La imagen de la sexualidad humana como fenómeno esencialmente fisiológico, causa de dolor y confusión, y sembrador de dudas con respecto a la identidad y la integridad psicológica del individuo, también resalta en las novelas de José Donoso. Por las obligadas limitaciones de tiempo, y por lo que consideramos un interés inherente en examinar esta temática tal como José Donoso la plantea más recientemente y después de su vuelta a Chile, a continuación nos vamos a ocupar de *La desesperanza*.

La presentación de la sexualidad en un contexto de crueldad, ambigüedad y contradicciones profundas es también una característica de *La desesperanza*, aunque sólo parcialmente. La novela trata de un tal Mañungo Vera, popular cantante chileno que vuelve a su patria convertido en un mito. Su regreso ocurre durante los años de la dictadura, y coincide con la ficcionalizada muerte de Matilde Urrutia. Otro personaje principal es Judit, procedente de una familia prominente, ahora aliada a un grupo clandestino que lucha en contra del gobierno. La motivación activista de Judit proviene de haber sido arrestada, junto con varias amigas suyas, y de la tortura física de éstas por sádicos agentes gubernamentales. Ya presa, Judit, desnuda y encapuchada, espera su turno mientras una por una sacan a sus compañeras de sus celdas. Por fin vienen por ella y la llevan ante un hombre con voz gangosa a quien nunca ve y que se supone la va a violar. Este, súbitamente impotente, le manda que finja que está abusando de ella, asegurándose no perder su imagen de macho ante sus compañeros. En la compleja escena que sigue, la sexualidad adquiere una dualidad extraña para Judit: por una parte, es arma de tortura contra ella y causa de su terror; por otra, le produce un placer físico nunca

conocido. La naturaleza contradictoria de esta experiencia se ve reflejada en el siguiente pasaje:

¡Grita como si te estuviera culiando y no quisieras! ¡Grita más, más! . . . y pido socorro porque su susurro me amenaza si no grito, y grito de terror ante mí misma, porque en esta situación totalmente deserotizada grito de vergüenza ante mi placer mientras en las otras celdas mis compañeras aúllan como yo. . . (130)

Para corroborar la distinción antes planteada entre erotismo y sexualidad, viene al caso el hecho de que Judit se refiera a lo que ha experimentado como un "orgasmo desprovisto de erotismo, fisiológico, triste . . ." (179). Esta experiencia y estas palabras nos recuerdan la aseveración de Fromm sobre la posibilidad de que lo sexual se relacione con el deseo de herir o ser herido.

Esta no fue la primera vez que Judit se había convertido en objeto despersonalizado de la lujuria de un hombre. Cuando su primo rico y poderoso, Freddie Fox, la citó para pedir su intervención en el asunto de la Fundación Neruda, el meterse él las manos en los bolsillos le resucitó el recuerdo de incidentes que vivió de niña y que evidentemente la dejaron marcada:

. . . hundía sus manos en sus bolsillos, inquietas allí, como si estuviera masturbándose: tenía el sexo blando, blanco, largo, lo recordaba como un reptil viscoso, a la altura de su boca, muy cerca, para mordérselo, cercenárselo, hacerlo aullar de dolor y no seguir oyendo. (227)

Uno de los hilos centrales de la trama de *La desesperanza* es la relación que se desarrolla entre Judit y Mañungo Vera. Momento decisivo en esa relación es la espera emboscada de los dos para vengarse Judit del hombre de la voz gangosa. La espera nocturna da lugar al despertar del instinto sexual en ambos. Sorprende, sin embargo, que sea Judit la agresora al iniciar una felación y luego no permitir que Mañungo se retire de ella por temor de los helicópteros que sobrevolaban la ciudad en busca de quienes violaran el toque de queda. Es más, cuando el cantante sucumbe momentáneamente a sus

emociones e intenta acariciarla, ella lo rechaza, asegurándose que la experiencia no pase de lo fisiológico. Curiosamente, el mismo Mañungo, conmovido hasta "recuperar" la palabra amor, término que su primera esposa "había borrado de su léxico" (139), pronto lo olvida, dándose cuenta de que no quería a Judit.

Como en los cuentos comentados, en esta novela José Donoso nos presenta unos personajes torturados que se dejan llevar por sus instintos sexuales, y que evidentemente se desesperan por resolver sus dilemas personales, pero que inicialmente no pueden franquear las barreras psicológicas que impiden su acercamiento afectivo al otro. En el contexto global de la producción novelesca de José Donoso, es de mucho significado que a medida que se desarrolla el hilo narrativo de la novela, los lazos emocionales que unen a Judit y Mañungo se vayan estrechando cada vez más. En un momento clave en la evolución psicológica del cantante, se plantea la siguiente conjetura:

¿Sería posible postular a Judit como su salvación? Porque sin duda en estas horas se había establecido un vínculo entre esos dos, cierta simetría arrogante que se les notaba por encima de la ropa aunque ellos mismos no fueran capaces de reconocerlo todavía y nombrarlo . . . (270)

En una escena emocionante que se desarrolla en el cementerio donde Judit descubre por primera vez su identidad y se percata de un destino auténtico, ella y Mañungo llegan al borde de la entrega física sólo para ser interrumpidos por la simbólica caída de un racimo de frutos de ciprés. Judit, que antes no quería que lo sexual se tiñera de nada que no fuera fisiológico, ya piensa de otra manera: ". . . era claro, ella lo deseaba ahora mismo y con los ojos cargados de Mañungo, así se lo dijo. Era necesario proyectar esta relación más allá de donde quedó detenida. . ." (279). El fundamento humano y espiritual implícito en este pensamiento de Judit se pone de manifiesto unas horas más tarde cuando ella acepta la invitación de Mañungo Vera a acompañarlo a París y, al comentar los dos que todavía no habían hecho el amor "como Dios manda", se ríen y se abrazan (296). Ella hasta llega a plantearse la posibilidad de una relación afectiva con el cantante: "Amar a Mañungo. ¿Por qué no? Lo difícil era la palabra: querer, sí; amar, no; problema de semántica" (311).

No obstante la reserva implícita en el citado monólogo interior, la última vez que los vemos juntos en la novela, el narrador observa que "Judit tomó a Mañungo por la cintura y un poco más allá él enlazó la de ella" (325), señal visual de que José Donoso, aunque sin ocultar ni huir de las raíces inconscientes y fisiológicas de la sexualidad humana, ha llegado a una nueva perspectiva de la relación hombre-mujer. Por una parte, cabe reconocer que en general la novela proyecta una visión de lo erótico que se arraiga en su producción anterior y sugiere que para Donoso, "lo erótico es una fuerza oscura, teñida de lo satánico, que sólo conduce al deseo obsesivo y a una búsqueda inútil de placer o descarga."¹ Por otra, contrastando con esta visión, la profunda espiritualidad humana que se transparenta en la caracterización de los protagonistas hacia el final de *La desesperanza* se compagina con el aspecto positivo de lo erótico antes esbozado, y nos permite atisbar, si no afirmar, un cambio conmovedor en la visión del mundo del autor chileno.

Para sintetizar, en los cuentos de José Donoso, y a lo largo de su carrera de novelista, la relación sexual entre los seres humanos se presenta de un modo más bien deshumanizado, en que predominan los instintos más primarios y a veces violentos. Esta manera de enfocar al ser humano evidentemente estriba en el aspecto animal, es decir, fisiológico, de nuestra humanidad. En *La desesperanza*, Donoso se mantiene fiel a esta visión hasta las últimas escenas de la novela, donde, de una manera sorprendente, incorpora a su caracterización de los dos protagonistas, gestos y palabras que revelan una nueva sensibilidad hacia el amor erótico. Aunque no llegue a ser un amor a lo Romeo y Julieta, propone una afirmación de la parte espiritual del ser humano, y en el fondo constituye una fuerza constructiva que ofrece la esperanza de verdadera unión con el prójimo.

¹ Stabb 177. Traducción nuestra.

**ET LA CHAIR SE FIT VERBE...CORPS ET
TEXTE DANS *LA HABANA PARA UN
INFANTE DIFUNTO* DE GUILLERMO
CABRERA INFANTE.**

MARIA-GRAZIA SPIGA-BANNURA

Université de Lille III

Roland Barthes affirmait que toute oeuvre de fiction est une métaphore du corps érotique¹. *La Habana para un infante difunto* de Guillermo Cabrera Infante² met d'autant plus en pratique cette théorie qu'il se structure sur l'évocation de nombreuses physionomies sensuelles. Signant un pacte avec le lecteur, le narrateur autodiégétique³ s'engage à remémorer exhaustivement son éducation sentimentale et littéraire. Liées à une période-clé, les révélations des corps érotiques se confondent au processus de construction du texte lui-même au sein d'un lieu iniatique : la capitale cubaine. Nous tenterons

¹ BARTHES R. : *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p.30.

² CABRERA INFANTE G. : *La Habana para un Infante Difunto*, Barcelona Seix Barral, 1979.

³ GENETTE G. : *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 253.

d'approcher cette double instruction en suivant quatre des cinq directions proposées par Italo Calvino, dans ses dernières réflexions critiques¹. Ainsi il nous apparaît que l'écriture de Cabrera Infante se dote de "visibilité" et d'"exactitude" pour créer le corps/texte qui s'éloigne pourtant de l'illusion réaliste par sa "multiplicité" et sa "légèreté". Entrant dans un territoire ludique, imaginaire, il concentre temps et espace originels, poursuivant inlassablement l'image idéale de La Havane.

La Habana para un infante difunto s'ouvre sur une série d'inaugurations. Au souvenir fondateur évoquant l'arrivée à La Havane du narrateur-acteur, qui marque le passage entre enfance et adolescence, s'ajoute la découverte du premier escalier qu'il puisse escalader. Cet objet heuristique représente l'ascension vers la connaissance érotique ainsi que l'accession à un nouveau langage. Mêlant pulsion sexuelle et vocation littéraire, l'espace citadin impulse ce double apprentissage et se couvre de corps désirés. Héros de son propre récit, le narrateur s'impose comme contrainte de ne rien cacher des différentes étapes de son cheminement spatial et intérieur. Aussi se rapproche-t-il de plus en plus intimement d'une succession de multiples morphologies féminines qui le mettent sur la voie de la production artistique.

No vine a ver a Catia hasta un día después. Ya mi amor de la víspera se había hecho desesperación... Pero ya de la Catia de la noche anterior no quedaba nada, aunque yo no lo supiera entonces. (Creo que sí lo supe porque escribí o comencé a escribir un cuento en que Catia era central. No era un cuento sino más bien un poema en prosa, un ejercicio de lenguaje en que entraba la noche, le oscuridad, los faros de los autos, sus ojos luminosos, el balcón y nuestra intimidad...) (p.244)

Ainsi le narrateur engendre un "effet de réel" dans le système des signes en éloignant, en apparence, toute censure de sa confession dirigée au lecteur. Il y dévoile des confidences dont il affirme l'authenticité et, parallèlement, il met à nu le processus de la création romanesque. En effet, dans son monologue, il se réfère

¹ CALVINO I. : *Lezioni americane*, Milano, Garzanti, 1988. (Trad. Française, Gallimard, 1990)

continuellement et avec précision à son parcours érotique car il lui permet de parvenir au territoire idiomatique.

Il souligne le caractère plausible de ses expériences passées tout en établissant un recueil qui recense des mots liés à la sexualité. Jugé indécent car appartenant à la langue populaire et à l'argot de la capitale cubaine, ce vocabulaire devient un outil privilégié de connaissance dans *La Habana par un infante difunto*.

Ese día Eloy Santos contó a mi madre (pero sobre todo a mí, que lo estaba recogiendo en mi memoria) cómo regresó de entre los muertos. Tuvo una chiquita (era la primera vez que oía este diminutivo habanero para llamar a una muchacha) que era en realidad una prostituta (palabra de Eloy Santos que no comprendí muy bien...). "Esa chiquita me quemó" añadió Eloy Santos. Años después vine a entender que quemar quería decir en argot habanero contagiar una enfermedad venérea. (p.19)

...la singueta (esa es otra excelente palabra, esta vez habanera, para describir el coito, los coitos repetidos derivada del verbo singlar, cúmulo sexual que vine a aprender años después)...(p.45)

El misterio de Serafina...es que era prostituta...: una puta de postín no una fletera de la calle...mantenía las distancias, aun con sus vecinos inmediatos y nunca hubo con ella ninguna intimidad (por no decir relajo, tan buena palabra cubana para describir lo que el diccionario llama disolución de las costumbres, que yo pienso ahora que mientras más disueltas esten, mejor...) (pp.93-94)

Respectant l'enchaînement des révélations, cette compilation se présente comme le parachèvement irrévérencieux du dictionnaire officiel. De telles expressions considérées comme triviales ou grossières sont d'autant plus revalorisées qu'elles côtoient des formules savantes ou scientifiques.

Había en el dialecto habanero una palabra para los tocadores, los exploradores carnales tácticos, rascabuceador (una etimología risible la hacía derivar de rascar y de buche, pero prefiero conservar su tenue misterio local que se hace espeso en el extranjero) y esta voz se

había extendido al mirón, pero era una aplicación inadecuada. La palabra mirón señalaba al que miraba mucho o insistentemente, pero nunca al voyeur, eso que en (...) los manuales de sexología se llama escotofílico. (p.400)

Grâce au contraste qu'elle implique, la vulgarité devient la part complémentaire de l'érudition, en formant un langage qui tente ainsi de s'approcher d'une définition voulant être totale. Ce dernier s'approprie la ville et les corps féminins, tout en désignant l'élaboration même de la construction littéraire. Le narrateur s'efforce d'établir un code linguistique *vrai*, adamique : avec une insolente candeur, il livre des mots pris dans leur sens propre, dans leur innocence primitive, pour mieux déchiffrer, lire le corps/texte.

L'exploration de l'anatomie et du langage implique la divulgation de leur propre fonctionnement. Dans cette quête de clarté, les entraves sont refusées: l'écriture s'imprègne donc de "visibilité" et d'"exactitude"¹ afin d'attribuer de la transparence à l'itinéraire érotique du narrateur dont le regard actif décrit les physionomies dans leur évidence et leur vitalité. Il traduit les lieux de la superficie morphologique en images visuelles explicites, nettes et mémorables. S'arrêtant sur les éléments organiques les plus représentatifs de la féminité qui déclenchent les sens, il anticipe les caresses. Les ressources et les réjouissances des yeux sont donc revendiquées dans la recherche du rapprochement précis des corps.

Miré bien y vi más que el inicio de sus senos, vi una de sus teticas y ella (Elvira) se echó hacia adelante, atendiendo tal vez su costura o acomodando mi visión, y vi su teta entera hasta el pezón puntudo...(p.154).

Yo me entretenía...mirando esos blancos globos gordos que colgaban hacia los lados...Pensaba que Chelo no era inocente a mis miradas, que ella sabía que yo estaba allí para mirar más que para oír...(p.138)

La vue est tentée de se confondre au toucher dans la découverte extérieure des corps; elle conduit le narrateur au voyeurisme dans le

¹ CALVINO I. : op.cit, p.57 et 86

chapitre intitulé *La visión de un mirón miope*. Cette "visibilité" est soulignée par de constantes références picturales (comme, par exemple, celle de la "Maja Desnuda" à la page 368) et cinématographiques (à travers les actrices de films hollywoodiens des années 40 et 50). Elles s'efforcent de souligner la qualité plastique des physionomies : leurs formes rondes et pleines se détachent sur les écrans des murs ou des draps blancs. Le texte reflète le spectacle des corps constamment épiés qui naissent ainsi dans l'écriture. Ils attirent la complicité du lecteur tout en sollicitant son attention sur le processus qui rend visible la création même du texte.

L'exposition ostentatoire des corps saisis dans l'espace citadin, et plus particulièrement dans deux métaespaces qui contiennent une typologie de la sexualité - il s'agit des "solares", "Zulueta 408 " et "Monte 822 ", réunissant des "cuartos carnales " selon l'expression utilisée à la page 166 -, n'exclut point l'exhibitionnisme du narrateur qui assure l'avoir pratiqué. Ce dernier réunit donc des penchants contraires et complémentaires : voir et être vu. L'écriture partage ces inclinations en tentant d'être à la fois sujet et objet de volupté par la mise à nu des mots pris dans leur crudité. Reflétant l'impudeur de la nudité physiologique, elle s'aventure dans toutes les régions lexicales et toutes les zones érogènes de la géographie des corps du passé. Ainsi le bitume/la peau sont assimilés à la surface de la page, et les édifices/les parties anatomiques aux signes, le travail d'écrire reproduisant le schéma désir-plaisir.

Se détournant des formules euphémiques, *La Habana para un infante difunto* se veut spéculaire en paraissant renvoyer fidèlement l'image physique des personnages féminins que le narrateur-acteur déclare avoir approchés ou palpés. Celui-ci est continuellement en mouvement, allant d'un lieu à l'autre, d'un corps à l'autre, afin de discerner les mécanismes morphologique et scripturaire. L'écriture s'emplit ainsi des noms communs qui indiquent non seulement les parties génitales des deux genres, mais aussi les différentes stimulations et réactions physiologiques, et l'union charnelle, créant une sorte d' "Ars Erotica".

Me saqué la polla, la picha, la pinga y los numerosos
nombres que tiene el pene en Cuba, todos curiosamente
femeninos, mientras la vagina se llama bollo, extracción
experta de un solo golpe de mano. Intenté introducirle

todos esos nombres que era una sola cosa, mi cosa...(p.126)

La tension vers l'exactitude mène à l'expansion lexicale pour montrer au plus près, focaliser les instruments organiques. Le corps devenant texte, les membres se transforment en vocables. La conquête des connaissances impose de ne pas s'arrêter à la frontière de la peau. De plus, la précision des références de la typologie corporelle s'accentue par la désignation de productions physiologiques réputées indignes, telles les sécrétions de toutes sortes. Dans son refus des périphrases, l'écriture de G. Cabrera Infante ne se détourne pas de l'"impureté". Elle investit l'intimité la plus reculée qu'elle entreprend de sonder et de rendre accessible, annexant l'entière terminologie sexuelle.

La saturation des descriptions ne fait que souligner le besoin intense d'atteindre et reconnaître le corps dans sa matérialité et son intégralité. Le texte puise son énergie et sa force dans cette "physicité", entraînant la nécessité de tout dire. En fait, au-delà de l'illusion mimétique, le narrateur cherche à rejoindre un domaine secret où le corps confondu au texte perdrait de son obscurité intérieure. Ainsi les formes détaillées de la chair mènent à la création verbale et à l'exploitation de ressources ludiques, l'étreinte organique devenant l'étreinte avec l'écriture.

L'insistante recherche des objets de désir place le texte dans la sphère du jeu. Brisant la linéarité, l'"éros ludens" s'érige en loi attribuant "multiplicité" et "légèreté"¹ au cosmos anatomique et verbal de *La Habana para un infante difunto*. En effet, la structure du livre accumule gaieusement différentes listes méthodiques qui imposent l'ordre érotique dans le discours narratif. Poursuivant la totalité, le texte absorbe de jubilantes collections parmi lesquelles, en plus du glossaire génésique et du catalogue des techniques sexuelles, un inventaire des divers corps féminins. De tels répertoires inspectent la profusion physiologique en constituant une sorte d'encyclopédie charnelle. Prétendant couvrir l'entière potentialité corporelle, ils soulignent non seulement le joyeux et insatiable appétit sensuel mais également la curiosité de tout savoir du narrateur. C'est en parcourant de telles séries

¹ CALVINO I. : op.cit., p.102 et 9.

Et la chair se fit verbe...

que ce dernier s'efforce d'atteindre la satisfaction des désirs et la connaissance absolue. Il s'avance dans la prolifération anatomique et littéraire pour se dégager de toute entrave.

L'addition des multiples aventures sexuelles et textuelles tente d'épuiser les opérations érotiques en créant une intarissable combinatoire ludique à la quête d'une formule inconnue. Comme un élément s'insérant dans un ensemble infini, chaque physionomie féminine propose une figure mathématique, une variable sensuelle distincte qui apporte au narrateur une nouvelle illumination. Les permutations des corps renvoient aux combinaisons des signes cherchant ainsi à résoudre les énigmes contenues à l'intérieur du corps féminin; ce dernier devient l'espace privilégié de l'imaginaire où les multiples jeux érotiques se transforment en jeux du langage.

Comme l'affirmait Roland Barthes, le texte de plaisir implique le plaisir du texte grâce à l'érotisation des signes. La poursuite de tous les possibles sexuels se conjugue à la chasse des vocables pouvant exprimer la plénitude des corps infatigablement traqués. Dans le discours aphrodisiaque du narrateur, les unions lexicales, qui rapprochent des termes opposés et complémentaires à la fois, s'efforcent de refléter les accouplements.

...era un movimiento, más que la succión hábil de la vagina, más que el golpe aparentemente de émbolo pero creado para recibir un pistón : su cuerpo como en fuga estirándose hacia un horizonte el cuerpo mientras dejaba detrás la vigorosa vulva, entregándose su pelvis cuando me hurtaba el torso, ella dividida en dos igual que si el coito la serruchara en un acto de vodevil vicioso: era como si huyera para entregarse, mitad y mitad, medio escape y medio enlace... (pp.553-554)

De même, l'exaltation du paroxysme des sens se traduit par une profusion d'allitérations et de paronomases.

Los dos componían una pareja tan desigual que resultaba armoniosa : la masiva mulata prieta y el viejecito minúsculo y pálido... Unos años más tarde mis fantasías se habrían concentrado en la visión del acto sexual de la mulata monumental y el español enano encima: cópula con cachalote chocolate. (p.140)

...es que quiero detenerme a registrar esta hora eterna o por lo menos duración duradera: el momento en que perdí mi virginidad y ver si ella me hizo circunciso, si perdí el frenillo en su frenesí, si me curé de mi famosa fimosis. (p.369)

L'ivresse énoncée par l'harmonie euphorique se prolonge dans les néologismes. Comme l'invention dyonisiaque de mots neufs, les métaphores tentent d'énoncer l'étourdissement et le dérèglement sensoriel en renvoyant à des références musicales, en associant licite et illicite, sacré et profane, lyrisme et prosaïque.

con toda intención introduje la pata de mis quevedos obscenos y le toqué la palma de la mano. Ella agarró suavemente la pata que era ahora otra cosa: un arco amoroso, y permitió que yo le imprimiera un movimiento regular, de atrás adelante, siempre rozando sus dedos y tocando la palma de la mano : repetí esta fricción con mejor ritmo... mi melodía imitando ya un coito entre la mano de ella y mi instrumento, ahora presto, luego prestissimo, otra prótasis, seguí insistiendo en el ritmo cohabitante, cada vez más intenso con su viola d'amore...(p.357)

Reproduire le transport et l'extase charnels implique franchir les frontières du langage en utilisant des modalités poétiques. Dépense et exubérance cherchent ainsi à nommer l'innommable : la volupté.

Lieux de jouissance perpétuelle, les corps féminins sont disponibles et accueillants. Ils parviennent à la "légèreté " grâce à leur aspect à la fois aquatique et céleste. Le narrateur autodiégétique les remémore en exaltant l'ondulation et la grâce de leurs courbes angéliques, la géométrie de leurs formes aériennes. En défiant la pesanteur, l'union avec ces physionomies vénérées devient une navigation dans les profondeurs de l'être, un envol vers l'essence, le sens.

Es entonces que caigo en la cuenta que la he penetrado, que ha triunfado el sexo, que ella me acaba de iniciar en otra vida, allí donde vive el alter ego. Siento una enorme alegría

Et la chair se fit verbe...

por entre el placer que Julieta sabe darme con sus movimientos rítmicos, iguales a veces, otras encontrados, hundiéndose en mí para dejar que yo flote en ella, haciendo la cama muelle, ella ingrávida o desafiando la gravedad con su cuerpo...(pp 368-369)

Elles proposent ainsi une propulsion miraculeuse grâce à laquelle le narrateur s'affranchit du poids terrestre et traverse un espace où s'accomplissent tous les prodiges, où commence l'envers du monde. Des hyperboles, des superlatifs, des expressions semblables, et plus particulièrement les adjectifs "bella" et "deliciosa", réitérent la célébration corporelle des personnages féminins. Jeunes filles ou prostituées, elles sont toutes des divinités païennes, souvent confondues à Vénus, et vouées au culte de l'amour. Elles créent un sixième sens, le génésique, qui accapare tous les autres.

...me emocionaba hasta alcanzar a oír los golpes de mi corazón delator ver aquella muchacha de tetas grandes (para mí grandiosas), con caderas de mujer ya, con su onrisa tan pícaro como su mirada, hablando impúdica de pichas, de pajas y de venidas como si hablara de flores en un jardín. No sé cómo salí del cuarto, cómo pude irme del recinto de aquella develación, cómo pude abandonar tanta delicia y dejar a Etelvina, dorada desnuda...(pp.78-79)

...El aire levantó la cortina de bambú y pude ver a Delia en refajo: sus brazos desnudos hasta la axila pálida, el comienzo de sus senos, sus piernas mucho más arriba de la rodilla, convertidas allí en muslos torneados...una Delicia innombrable...(p.84)

...cuando Beba... salió sonriente del agua... hicimos silencio súbito, paralizados por su presencia - verla fue ver surgir... a Venus de entre las olas. Me pareció que nunca había visto una mujer tan bella. (pp.301-302)

Se hablaba de la belleza de Julieta de la perfección de su cuerpo, de sus senos sagrados, de sus muslos dorados que encajaban en caderas bien torneadas. (p.424)

...pero en todo este tiempo no olvidé a esa Venus desvelada en las honduras del Teatro Universitario... Violeta tenía unas tetas provocativas que llamaban mucho la atención y su cuerpo era muy de hembra... La mitad izquierda de su cuerpo mostraba un muslo... redondeado y

largo con una forma en curva que llegaba hasta el comienzo de las caderas (pp.538, 565, 579, 627)

La répétition des mêmes termes aboutit à la formation d'un grand corps unique qui superpose ceux de tous les personnages féminins remémorés. Il renvoie ainsi à une sorte de palimpseste, réécrivant inlassablement un savoir qui veut contenir toutes les données corporelles.

Cette vision panthéiste souligne la poursuite d'une représentation idéale qui s'enrichit des stéréotypes de la beauté et des mythes de la tentation, comme par exemple ceux d'Eve et de la "mulata" alliant l'innocence et la sensualité exacerbée. Un et multiple, originel et vénal, le corps érotique surgit en défiant les dégradations temporelles, la mort. Les répétitions méthodiques de motifs semblables, tentent d'en refléter l'essence, construisant ainsi une image absolue qui se rapproche d'une identité cubaine rêvée.

Associés aux jeux qui confondent érotisme et écriture, l'humour et l'ironie confèrent de la "légèreté" au texte en accentuant son aspect ludique. En effet, le narrateur prend une distance critique par rapport à ses expériences passées et à son propre discours, en utilisant de multiples jeux de mots, de nombreuses précisions et rectifications. Tout en les commentant, il rend compte des bouleversements déclenchés par les révélations érotiques et le processus créateur. Les effets comiques et insolites sont privilégiés afin de relativiser le tourbillon et freiner l'inflation sensuelle.

Comenzamos a besarnos sin ningún preámbulo, con una avidez que se reveló desde el principio... Entonces decidí extender mis besos a su cuello, a sus hombros desnudos, a su espalda descubierta porque había hecho bajar más el borde del vestido. Ese fue mi error, aquí sufrí mi derrota. En vez de besarla, llevado por la inercia de los besos... pero tal vez para mostrar una pasión posible, mordí su espalda... la volví a morder esta vez más fuerte -y se produjo un sonido inesperado, un crac que me resultó agorero porque enseguida supe lo que había pasado: no le rompí la nuca sino algo más terrible : se me habían partido los dientes... postizos. (p.526)

Le narrateur se ridiculise à maintes reprises, même dans ses exploits les plus admirables. Cette ironie aboutit à des parodies qui permettent au narrateur de s'affirmer comme personnage imaginaire intégré à l'espace infini de la transtextualité¹. Il se tourne lui-même en dérision en se présentant, dans son propre discours, comme le double inversé à la fois du Christ et de Don Juan. Loin de la chasteté du premier, damné, il succombe à toutes les tentations auxquelles il est soumis tout au long d'un chemin de croix sensuel, et il renaît à chaque Passion érotique. De même, ingénu et timide, recherchant l'amour total, accumulant les échecs, il ne peut suivre l'aventure du donjuanisme. De plus, doté selon ses propres dires d'un physique ingrat, il est non pas séducteur mais objet séduit : en effet, ce sont les personnages féminins rencontrés qui l'invitent et l'instruisent aux réjouissances charnelles.

dejó de besarme con idéntica acción súbita a la que comenzó. Yo me quedé allí, sin aliento, incapaz de moverme, absolutamente sorprendido, atónito ante el ataque (sí, había sido un ataque, una violación de besos) de Emilia. Pero también aguardaba: yo deseaba que volviera, anhelaba que volviera- pero no volvió (p.54)

Leurs initiatives ou leur complicité le mènent à la consistance ontologique et à la conquête de l'art d'aimer, de l'art d'écrire.

En réunissant à travers des rites sensuels des vocables et des figures exquises, l'écriture se défait du poids de la réalité. Elle se range du côté du principe de plaisir, sa disposition ludique s'affirmant comme liberté par rapport à un ordre établi. En utilisant constamment une forme autoréférentielle, le discours s'emploie à discerner des objets disparus qui, grâce à la traversée de la mémoire du corps/texte sont réinventés et entrent ainsi dans l'immuable.

L'écriture poursuit continuellement ce qui est absent. Le narrateur lutte avec l'improbable en transcrivant sa propre inspection intérieure. S'acheminant vers des éléments perdus, il dévoile son passé érotique qui, en constituant un pôle identitaire, invite à une quête et à une interrogation des signes.

¹ GENETTE G. : *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1988, p.7.

Le parcours vers le centre de l'être à travers les réminiscences implique une progressive construction du texte lui-même qui provoque un double engendrement littéraire. *La Habana para un infante difunto* débute par la naissance du narrateur autodiégétique en tant que tel qui, paradoxalement, s'engage dans le sein même de la capitale cubaine pour mieux la retracer. Le dernier chapitre, "Epílogo, Función continua", reprend cet enfantement-absorption en l'inversant. En effet, après avoir découvert une longue série de corps érotiques et concluant un cycle formateur, la voix énonciatrice entreprend d'explorer au sens propre les entrailles d'une femme tentatrice et dévorante, laquelle se trouve à son tour à l'intérieur du ventre protecteur d'un cinéma.

...abrió las piernas todo lo que pudo, colocando cada corva en los brazos opuestos de su asiento... En el momento que metí la cabeza toda sensación cesó -ruidos, texturas, olores, sabor amargo. Todo menos la visión que proyectaba mi, su linterna...Al levantar la cabeza entraron también mis hombros estrechos y al tratar de sacarlos por temor a quedarme trabado hice un movimiento de palanca - para conseguir exactamente lo contrario al efecto deseado... Caí resbalando hacia adentro. Pero no perdí la linterna. (pp.702-703)

Il s'engouffre tout entier dans cette matrice afin d'en éclairer l'obscurité. Il en sort transformé en livre, celui que nous sommes en train de terminer de lire.

D'une naissance à une autre, cette ultime partie concentre toute la symbolique de l'ouvrage en renvoyant au désir de perfection et de fusion. L'itinéraire essentiel dans l'énorme utérus révèle l'identité du narrateur en étant l'aboutissement du processus de création artistique. Si chaque union sexuelle est assimilée à une initiation menant au savoir, la communion totale dans la matrice devient la connaissance idéale qui remet en cause les limites du corps et du texte, dont on ne peut qu'effleurer la substance inépuisable.

En effet, les corps érotiques féminins sont dotés d'un aspect androgyne en intégrant une homosexualité latente. La fusion des deux genres renvoie au cercle parfait, mythique.

Aussi, malgré la possession, ils demeurent en partie inaccessibles, illisibles. Le mystère du dernier corps évoqué dans l'ouvrage, celui de

Margarita del Valle, s'accroît non seulement parce qu'elle ne dissipe nullement la confusion de son identité, mais aussi parce que la superficie incomparable de sa physionomie dissimule en fait une mutilation; en brisant l'apparente perfection, celle-ci évoque la part impénétrable et trouble de l'être. Ce personnage acquiert ainsi toute sa dimension d'amazone à laquelle renvoie le titre même du chapitre.

En fait, la production littéraire tente de capturer ce qui se dérobe à l'expression. Devenant la trace visible de l'invisible objet absent, elle reconstruit à travers la mémoire érotique un espace et un temps harmonieux, mythique. Synthèse de tous les corps féminins, sensuelle et maternelle, la physionomie démesurée évoquée dans l'ultime partie de *La Habana para un infante difunto*, "Epílogo. Función continua", représente le corps immuable de la capitale cubaine elle-même, lieu des origines. Cosmique et éternelle, elle concentre tout l'espace et tous les temps dans la répétition joyeuse des expériences érotiques. La Havane devient l'image du refuge initial, Eden recherché, Paradis Perdu. Seul le "regreso textual", selon l'expression de Severo Sarduy¹, permet de transcrire cette géographie inspiratrice de tous les plaisirs, de tous les textes. Mère-amante, transformant la chair en verbe, La Havane réécrite incarne le corps/texte dans une alchimie amoureuse illimitée.

La Habana para un infante difunto raconte, comme toute oeuvre d'art, sa propre naissance en établissant une poétique du corps érotique. La texture discursive établit une fiction de l'être à la fois en fêtant et magnifiant le domaine charnel, et en effleurant l'espace vertigineux de l'éternité. Entre l'éphémère et l'impérissable, le corps/texte tente de percer l'opacité du monde grâce à l'activité ludique, l'unité ne pouvant naître que de la pluralité. Il porte jusqu'au bout le défi de la liberté en recherchant l'objet constitué dans le langage et la plénitude des sens.

¹ Cité par JILL LEVINE, S. : Escritura, traducción, desplazamiento (un acercamiento a "Maitreya") in *Revista iberoamericana*, University of Pittsburgh, n° 154, Enero-Marzo 1991, p.309.

**SEVERO SARDUY, *UN TESTIGO FUGAZ Y
DISFRAZADO*: L'EROTISME HOMOSEXUEL
METRISE**

DORITA NOUHAUD

Université de Limoges

Dès lors que j'avais proposé un tel libellé, prise au piège, par moi-même tendu, du jeu de mots, incapable de maîtriser une traduction que l'homonymie unilatérale rendait impossible (on ne joue pas impunément avec les mots), je me condamnais à devoir parler de Severo Sarduy en français quand bien même j'avais initialement opté pour l'espagnol. Que faire ? Garder le titre français et continuer ensuite en espagnol ? Beaucoup trop *cursi* : cette situation langagière bicolore aurait ressemblé, de manière quelque peu forcée, à l'illustration d'une citation, au demeurant délicieuse, et nous y reviendrons, de Sarduy lui-même : "aquí estoy, como zapato de chulo: punta larga y dos tonos". Renoncer au titre ? Jamais : il condensait trop précisément mon propos. Sombrant alors dans le plus noir déterminisme transducteur, je me disposais, avec résignation mais non sans plaisir vous vous en doutez, à rédiger ma communication dans la langue de Roland Barthes et de Philippe Sollers, lorsque l'événement fit irruption dans ma vie, l'événement sous forme d'un de ces événements *como Dios manda*, la publication, en version française, du dernier roman de Sarduy,

*Cocuyo*¹. La traduction du titre avait dû poser problème. Garder le titre espagnol, qui est le surnom donné au protagoniste, aurait été aussi impossible, pour d'évidentes raisons d'euphonie, qu'impossible était la traduction littérale du mot par luciole. *Pour que personne ne sache que j'ai peur*², a proposé l'auteur qui est co-traducteur. Cette transduction, pour lointaine et surprenante qu'elle puisse paraître, n'étonnera pas ceux qui ont lu le roman, car elle cerne étonnamment bien la problématique agressive du jeune protagoniste, prêt au meurtre, de fait ou de consentement, pour supprimer tout témoin d'un instant de faiblesse. Qu'Eros ne rencontre jamais Thanatos et n'aille clabauder des indiscretions.

Pour moi, ce fut une révélation, la clé d'une nécessaire lecture récurrente de l'œuvre à partir du recueil de poèmes *Un testigo fugaz y disfrazado*³. Pour que personne ne sache. Je le voyais enfin, l'éblouissante mise en scène du langage dans ces poèmes, à travers une métrique solennisée par des siècles d'histoire littéraire espagnole, à son tour met en scène l'œuvre entière avec sa problématique soudain révélée, transparente et déguisée. Pour que personne ne sache. Révélation également, mais j'aurais dû y voir clair bien avant, de ce que la mise en scène du langage engageait la présence scénique des deux langues, française et espagnole, dans un dialogue qui était un *coqueteo* violent et tendre, agressif et pertinent. Je me sentais non seulement absoute, mais *vindicada*.

Lecture récurrente, disais-je, mais devrais-je dire ? S'agissant d'homosexualité, ne serait-ce pas céder, une fois de plus, à la trivialité du jeu de mot facile ? Non, non, car l'aventure du corps masculin érotisé au féminin s'abrite précisément, depuis le début de l'œuvre, dans le jeu des mots, le jeu au sens théâtral, jouer comme en espagnol on dit *actuar* ou *trabajar*⁴. Je vous invite donc non à voir, vous l'avez déjà fait ou ne manquerez pas de le faire en lisant le texte dans le livre, mais à entendre (en revanche, mon titre, il faut le voir pour l'*entendre*), entendre sur la scène de ma diction, de ma scansion, et vous dirais-je à quel point il me semble opportunément grave que ce parler soit un

¹ Tusquets Editores, Barcelona, 1990

² La Nouvelle Croix du Sud, Gallimard, octobre 1991. Traduit par Aline Schulman et l'auteur.

³ Llibres del Mall, Barcelona, 1985.

⁴ Prédilection du décor pour des lieux de spectacle: l'Opéra du Barrio Chino de La Havane (*De dónde son los cantantes*), le Théâtre Lyrique de Poupées (*Cobra*), les spectacles pugilistes dans La Casona (*Colibrí*), la maison close de *Cocuyo*.

parler de femme, entendre doublement comment "lo omitido" par la narrativité, en poésie se révèle, dans le sens plein du mot révéler, et je choisis toujours mes mots, "un émbolo brillante y engrasado".

Omítemela más, que lo omitido
cuando alcanza y define su aporía,
enciende en el reverso de su día
un planeta en la noche del sentido.

C'est bien une histoire d'o que je commence pour vous, une histoire commencée par Severo Sarduy depuis 1967 avec un second roman¹, *De dónde son los cantantes*². Certes, le référent premier du titre est une chanson populaire cubaine³ qui dit:

Mamá yo quiero saber
de dónde son los cantantes
que los veo muy galantes
y los quiero conocer.

Mais au-delà du référentiel, le titre, par son implicite interrogation, "¿de dónde son?", invite le texte à répondre bah, laisse tomber, peu importe d'où ils sont car, en vérité, et force est maintenant de le dire en espagnol : *no son todos los que están/no están todos los que son*. En effet, la narration s'affaire en constantes mutations de trois personnages qui réapparaissent dans les quatre parties du roman, ils sont les seuls dans ce cas, un homme et deux femmes successivement appelées las Floridas, las Siempre Presentes (on comprend pourquoi), las Siamesas, las Divinas, las Seditas, las Majas, et même las Parcas, bien que dans ce dernier cas la fiction se soit vue obligée de leur adjoindre une

¹ Le premier, *Gestos*, est de 1963.

² Joaquín Mortiz, México, 1967. *Escrit en dansant*, Paris, Le Seuil, 1967.

³ Je fais remarquer, au passage, simplement au passage parce mon propos est ailleurs, que le rôle d'une musique populaire comme générateur textuel, la technique narrative irrévérencieuse et brillamment théorisée, tout, jusqu'à l'usage systématique et très peu académique du double point comme élément syntaxique et non comme simple ponctuation, trouvera un écho, quelques années plus tard, dans le roman du portoricain Luis Rafael Sánchez, *La guaracha del Macho Camacho*. Savoir choisir ses modèles suppose du talent, Sánchez en a beaucoup et son roman, une splendeur, supporte la comparaison avec son aîné, pourtant brillant.

troisième figure, Clémence, brechtienement nommée, de Parques s'agissant. Ce duo, magique à force de transformations, s'incarne onomastiquement en Socorro et Auxilio. Le texte les appelle Siamois, ce sont des synonymes affirme la langue. C'est sans doute pour ça, en tant que synonymes, que le texte les appelle Les Siamois. Mais ce sont surtout deux signifiés féminins (deux prénoms tout ce qu'il y a de courant en espagnol, à cause de la Vierge du Perpétuel Secours à laquelle sont vouées toutes les Socorro et les Auxilio hispaniques) pour deux signifiants masculins, puisque la grammaire voue généralement au masculin les noms terminés en o. Quels drôles de corps. Corps peut-être glorieux mais soumis¹ à la quadrature du cercle. Ambiguïté des ambiguïtés, d'autant que la fiction les présente sans ambiguïté en version féminine. Première histoire d'o dont on ne pouvait, non, vraiment, on ne pouvait deviner en 1967, à la sortie du roman, qu'elle était encore plus ambiguë qu'il n'y paraissait. Et pourtant, l'aventure était commencée qui mènerait, comme dans le poème de Octavio Paz, depuis le titre *La Boca Habla*, au mot de la fin, el Vocablo. Bocabla. Vocablo. Féminin/masculin pour l'oreille. La parole doit être entendue. Rideau.

Le rideau se relève en 1972 sur un troisième roman, *Cobra*². Il y a un o mais à l'intérieur, la dernière lettre est un a. En espagnol, le a marque le féminin; et depuis cette sotte d'Eve, tous les serpents sont du féminin. Le cobra est un serpent, donc en espagnol le cobra est une cobra. Pas de doute, Cobra est une femme. Du reste, que dit, en son tout début, la version française du roman³, parue presque simultanément à la version originale?

Elle les enformait dès le matin, leur appliquant des compresses d'alun, les corrigeant de bains successifs d'eau froide et chaude. Elles les emmorda, les soumit mécaniquement. etc.

Et un tout petit peu plus loin:

¹ Corps, glorieux, soumis: il s'agit bien évidemment de pluriels, même si l'orthographe française laisse planer l'ambiguïté, encore une.

² Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1972.

³ Paris, Le Seuil, 1972. Prix Médicis étranger. Traduit par Philippe Sollers et l'auteur.

Cobra: -Mon Dieu -sur le tourne-disque, bien entendu, Sonny Rollins- pourquoi m'as-tu fait naître sinon pour être absolument divine? -Elle gémissait, nue, sur une peau d'alpaga, parmi des ventilateurs et des mobiles de Calder.

Pour le meilleur ou pour le pire, la cause féminine est entendue, n'est-ce pas? C'est bon d'avoir des certitudes grammaticales. Merci au français qui proscriit l'ambiguïté. Et que dit le texte espagnol. L'espagnol, vous le savez, est unisexe en matière de personnes verbales:

Los encerraba en hormas desde que amanecía, les aplicaba compresas de alumbre, los castigaba con baños sucesivos etc

Unisexé par absence de représentation du pronom sujet. Certes, on lit, un tout petit peu plus loin:

Cobra: Dios mío -en el tocadiscos, como es natural, Sonny Rollins- ¿por qué me hiciste nacer si no era para ser absolutamente divina? -gemía desnuda, sobre una piel de alpaca, entre ventiladores y móviles de Calder.

Mais ici, c'est Cobra qui parle, parler de soi au féminin est-ce suffisant pour faire de vous une femme? Vous savez bien que.

D'ailleurs, pour ne rien vous cacher, COBRA est aussi, entre 1948 et 1951, le sigle collectif d'un groupe de peintres (Karel Appel, Pierre Aleschinsky, Corneille, Asger Jorn, Egill Jacobsen), sigle formé avec les lettres des capitales nordiques, Copenhague, Bruxelles, Amsterdam, dont ils étaient originaires. Cobra c'est l'impératif et l'indicatif du verbe cobrar. Pourquoi pas, quand l'amour est vénal. D'ailleurs, nous y voilà, Cobra c'est le nom d'un travesti, la reine du Théâtre Lyrique de Poupées, "bistrot, théâtre rituel et/ou usine de poupées, bordel lyrique". Le masculin pluriel complément d'objet qui inaugure le roman ("Los encerraba en hormas") et le rituel orthopédique qui suit désignent ces parties du corps plus développées chez l'homme que chez la femme mais dont le développement, contrairement à d'autres parties, ne cause pas forcément un sentiment de supériorité, tant s'en faut, car la petitesse constitue précisément dans ce domaine, du moins en

littérature, notre exclusivité et notre charme, mesdames, je veux parler des pieds, avec lesquels nous tenons la dragée haute aux travestis. "Breve" est la consigne recommandée aux femmes de tous les temps par les poètes, en matière de pieds. *Lo bueno, cuando breve, dos veces bueno*. Vous l'avez donc compris, Cobra, la reine du Théâtre Lyrique, chaussait du 42 fillette et en était désespéré(e)¹. Vous comprenez aussi pourquoi j'annonçais de prime abord que mon titre, "l'érotisme homosexuel métrisé", cernait de très près mon sujet: c'est une affaire de pieds.

Cobra, si bien nommé(e), doit opérer une mue, un changement de peau, un changement de sexe dont l'enjeu est la perfection plastique entendue comme une réduction de la pointure des chaussures. Mues. Mort et résurrections. Conversion : plus que jamais les mots se densifient, intensifiés par la totalité des signifiés et l'impératif morphologique. Lire *Cobra* c'est accompagner Cobra sur son chemin de perfection, un véritable chemin de croix, cheminement à mi-chemin entre Cervantes et Concolorcovo, c'est-à-dire mi-chevalerie errante enjuponnée, mi-ciegas caminantas, psalmodiant avec le Barde Thödol le rituel du Livre des Morts tibétain. Ce qui par les pieds commence en multiplication d'espaces continue: les couloirs labyrinthiques du Théâtre Lyrique, le dédale de rues nocturnes barbouillées de néons, Tolède, Paris, Amsterdam, Marrakech, le Népal, les Indes, celles de Christophe Colomb et les Indes Galantes, sont quelques-unes des métamorphoses du décor où Cobra joue sa vie agitée de Berthe aux grands pieds à la recherche du repos dans le sommeil, la torpeur bienheureuse que les dieux accordent aux serpents sacrés gardiens des temples. La passion, compassion, est une expérience mortelle. Résumons: Cobra atteindra la plénitude de l'avèrs à bon revers quand son signifié recouvrira son signifiant, quand son sexe aura le bon genre, grammatical, quand elle sera la cobra dans tout l'éclat du yin. En revanche, sa copine Cadillac est promis(e) onomastiquement à un tout autre destin. En espagnol, et à l'inverse des serpents, les voitures sont du masculin. Le travesti nommé la Cadillac, après avoir un temps cédé

¹ Un autre de ces affolants garzones, dans le roman *Colibrí* (1984) présente la même exagération pédieuse: "Los pies enormes y tendinosos marcaban con rabia los pasos". Il n'en reçoit pas moins le surnom de Colibrí pour la manière dont il se présente la première fois au bordel masculin La Casona: "No empujó la talanquera gigante de la entrada, sino que, apoyándose en la mano derecha, se alzó en el aire, quedó un instante cenital ingrávido; y cayó, como quien baja de un tren en marcha, del otro lado; a pesar de su altura y reciedumbre lo bautizaron Colibrí".

au fantasme de la fente et du creux, regrette son relief un moment surnuméraire mais en fin de compte attachant, et demande au docteur Ktazob de lui rattacher son, qui rime précisément avec le nom du chirurgien. Ecoutez Cadillac raconter l'affaire à Cobra :

- Si, muñeca -alardeó con vozarrón anisado el ganster marroquí de enchape fresco, y le apretó un seno- he traicionado el mal. Allah le Tout-Puissant m'a couillonné au carré: la inversión de la inversión. -Le guiñó un ojo -risita de Al Capone-. Me hinchaban los trapos, preciosa. Fui a ver a mi cuate Ktazob -chupa el cigarro, aprieta los ojos, bocanada de humo; Cobra: tosesita nerviosa-: sacó de un bocal una de abisinio -anota sabrosa- y aquí estoy, como zapato de chulo: punta larga y dos tonos.

En fait, la Cadillac, que la nature avait créé pour être un Cadillac (en français ça fait bizarre, mais en espagnol c'est parfait de naturel), revient à l'autorité du yan : c'était écrit dans son surnom.

Le texte se tisse avec les mots-base changer, aller, revenir, (cambiado, vamos, camino de regreso), informant des espaces fragmentés, discontinus (rues, couloirs, sentiers de montagne) mais qui n'en possèdent pas moins la magique continuité des parcs cortazariens puisque l'objet de la quête est la réconciliation du désir avec lui-même.

Había *errado* por la calle de las vitrinas (p.135).

Ahora *avanzaba* a lo largo del corredor, sobre una alfombra negra (p.137).

Salimos.

Todo había *cambiado* (p.143).

El pasillo era blanco.

Ahora *vamos* -en el silencio suburbano el estrépito de los motores; sobre bandas amarillas, ráfagas negras- en las motocicletas, a toda máquina (p.144).

Emprendimos el camino de *regreso*.

El paisaje había *cambiado*. Pinos, cipreses y ciruelos de invierno aparecían tras la bruma (p.154). (dans tous les cas, c'est moi qui souligne)

Bien entendu, l'erreur serait de réduire ce roman à un étourdissant exercice de style, oubliant que le mot y est le témoin déguisé d'un désir, d'une angoisse, désir d'un ailleurs en forme de corps différemment sexué, angoisse de peut-être n'y atteindre jamais. Erreur également, et trahison, d'éluder la vérité imageante pourtant inéquivoque en l'interprétant comme une métaphore d'autres aspirations, plus intellectuelles, plus morales, plus rassurantes, plus dicibles. Mais dans la vigne du Seigneur vendant aussi des homosexuels, et dans le monde protéiforme de la Femme il y a place pour les travestis. Erreur, enfin, qu'offusqués par l'éclat de l'écriture, nous d'oublions la fermeté des enjeux narratifs. Sans commentaires je ferai remarquer la perfection du mécanisme narratif qui prend cobra, dans son acception ophidienne, comme générateur, inaugurant le récit avec un lamento sur les pieds, lamento dont on comprend la raison esthétique lorsqu'il s'agit du travesti Cobra, mais qu'amplifient les résonances totémiques du serpent cobra qui pour s'accomplir en tant que tel doit perdre pieds¹.

Et voilà que se détournant des fastes narratifs où s'abritait l'éros, l'écrivain s'impose la discipline métrique. Publié peu après *Colibri*, *Un testigo fugaz y disfrazado* est un recueil de 41 poèmes 21 sonnets. 20 décimas. En général, sonnets pour Eros, Thanatos réservé aux dizains. En général, car en vérité le seul canon est métrique, jamais thématique. Mais comme si la contrainte de la forme libérait le mot des prudences connotatives auxquelles nous avait habitués la prose, le mot, dans sonnets et dizains, pratique la dénotation la plus directe, la plus élégante, aussi, car le poème, pour le même référent, accueille naturellement des signifiants qui seraient incongrus en prose. Un exemple : le pénis turgescent en "pine d'Abissynien" passe très bien dans *Cobra*, plus difficilement en forme de "émbolo brillante", même bien vaseliné, tout dépend d'où on met les pieds, si vous voyez ce que je veux dire, comme dans le sonnet suivant:

¹ En tant que sigle, Cobra engendre un autre récit, le même, bien entendu, mais différent quant à ses lignes de force qui passent, alors, par les mobiles de Calder, le petit ensemble caravaggesque, la vue plongeante, le portrait de Pup enfant, les coiffures à la Véronica Lake, les couvertures des revues de mode, l'art floral de l'orfèvre dermique, le tatoueur Eustaquio, les idéogrammes (spécifiques de la peinture de Alechinsky), les paysages sur papier peint orientaux, la statuare des temples bouddhistes, le décor kitsch des bars interlopes, le bruit monotone des moulins à prières et du récitatif du Livre des Morts, la musique, populaire antillaise, espagnole, le jazz, l'électro-accoustique, etc. Le roman devient ainsi un fabuleux kitsch culturel.

El émbolo brillante y engrasado
embiste jubiloso la ranura
y derrama su blanca quemadura
más abrasante cuanto más pausado.

Un testigo fugaz y disfrazado
ensaliva y escruta la abertura
que el volumen dilata y que sutura
su propia lava. Y en el ovalado

mercurio tangencial sobre la alfombra
(la torre embandumada penetrando,
chorreando su miel, saliendo, entrando)

descifra el ideograma de la sombra:
el pensamiento es ilusión: templando
viene despacio la que no se nombra.

La hauteur distante, nollimetangérienne, de l'hendécasyllabe, l'élégante subtilité métrique du dizain, toute une tradition de poésie roideur hispanique empêchent le mot de se commettre, mais l'exposit, en revanche, aux indiscretions de la rime: *ranura*, *quemadura*, *abertura*, *sutura* n'ont plus de secret d'alcôve. Dans tous les poèmes, l'image est efficace et crue, en quelque sorte lévistraussienne. Prenant appui sur quelques mots opérationnels (ici: *émbolo*, *derrama*, *quemadura*, *abrasante*, *ensaliva*, *abertura*, *penetrando*, *saliendo/entrando*), elle informe sur des pratiques peut-être étrangères au lecteur mais qu'il peut appréhender au moins en tant que réalités langagières. Et ce lecteur se trouve alors dans la situation, Dieu me pardonne la comparaison, mais je la crois pertinente, du lecteur de Saint Jean de La Croix devant l'expression de l'expérience mystique qu'en tant que telle il ne pratiquera jamais, j'allais ajouter Dieu merci, mais dont il peut jouir pleinement en tant qu'expérience poétique. Sans compter qu'ici l'érotisme se double d'humour. Ainsi, entre mettre et omettre (omettre de mettre) la vraie différence n'est pas entre *meter* et *omitir*, l'affaiblissement du e en i est une trop vieille affaire philologique pour nous faire croire qu'il existe entre ces deux voyelles un déchirement différentiel et non une simple cure d'amaigrissement phonologique. *E/i*, *meter*, *omitir*, même combat érotique: "omítemela

Dorita NOUHAUD

más", laissez-vous faire par l'oreille, on s'y tromperait. Le seul obstacle serait le o (encore lui) s'il n'était gommé par la métrique, justement: l'hendécasyllabe héroïque va droit à la deuxième syllabe ("omítemela"); la synalèphe succione, absorbe l'autre ("lo omitido"). L'o enfin maîtrisé. Histoire d'o, "anales de la historia".

Omítemela más, que lo omitido
cuando alcanza y define su aporía,
enciende en el reverso de su día
un planeta en la noche del sentido.

A pulso no: que no disfruta herido
por flecha berniniana o por manía
de brusquedad, el templo humedecido
(de Venus, el segundo). Ya algún día

lubricantes y medios naturales
pondrás entre los bordes con taimada
prudencia, o con cautela ensalivada

que atenúen la quema de tu entrada:
pues de amor y de ardor en los anales
de la historia la nupcia está cifrada.

En guise de *zapato de chulo*, je vous propose pour terminer, et à titre de curiosité, l'autre couleur des deux sonnets cités, l'érotique tant bien que mal par moi métrisée en français:

Encore omets-la moi, car une chose omise
qui pénètre et précise à fond son aporie
en prenant à revers, sous forme d'incendie
allume une planète obscurément soumise.

Ne force poing: toujours l'impatiente mainmise
en flèche berninienne au plaisir doux dénie
l'humidité du temple où Vénus officie
(en l'autre bord). Sans doute un jour, requise

de glissantes douceurs, la berge ensalivée
ou toute autre façon naturelle étalée,
stratagème prudent, sur les bords du canal,

atténueront alors l'ardeur de ton entrée :
car l'histoire prescrit l'aventure nupciala
de l'amour et du feu analement chiffree.

Le lucide piston vaseliné
fonce joyeusement dans la rainure
laissant couler sa très blanche brûlure,
abrasif d'autant plus que tempéré.

Un seul témoin, furtif et déguisé
salive, scrutateur, dans l'ouverture
que distend le volume et que suture
sa propre lave. Et grâce à l'ovalé

mercure tangentiel dans la foulée
(l'obélisque graissé, si pénétrant,
ruisselante douceur, sortant, entrant)

il déchiffre l'idéogramme alphée :
penser n'est qu'illusion : en modérant
on attire tout doux l'innominée.

**LO LLENO Y LO VACIO
DE LAS IMAGENES DEL SEXO EN *PARADISO*
AL SEXO COMO IMAGEN EN *OPPIANO*
LICARIO DE JOSE LEZAMA LIMA**

BENITO PELEGRIN

Université d'Aix-Marseille

LLENO Y VACIO

Por "lleno", me refiero a la abundancia de las situaciones eróticas en *Paradiso* (1966) y a la plenitud estilística, a la superabundancia figuracional (metáforas, metonimias, perfrasis) en cuanto al sexo se refiere. Por "vacío", entiendo la progresiva elusión en *Oppiano Licario* (opus póstumo, 1977) si no del erotismo, sí de su carnalidad, desencárnandose tanto los personajes que llegan a puras abstracciones lo mismo que parece agobiarse el caudal metafórico y la vitalidad del estilo. Como si la transparencia moralizadora de *Oppiano Licario* respecto al sexo lo vaciara de contenido carnal, del gozo picaresco y jocosos de la lengua de *Paradiso* ¹.

¹ Cito *Paradiso* por la edición crítica de la "Colección Archivos", ALLCA XX, Université Paris X, 1988, coordinada por C. Vitier, en que participé. Abrevio entre paréntesis (P) para la novela, seguida de los capítulos y páginas en cifra romana y árabe. No repito el cap. cuando se trata del mismo, ni la obra. Para *Oppiano Licario*, me refiero a la edición Era, "Claves", México, 1977.

Por "lleno", entiendo también la abrumadora presencia de figuras de madres ideales revirginizadas por su maternidad y relación privilegiada con el Hijo. Pero se nota un correspondiente *horror vacui* del sexo femenino erotizado sin finalidad procreadora, de que ya traté ¹.

"Lleno" también de imágenes paternas y "vacío" de los padres por lo poco que llegan a llenar el espacio de la novela, cuando no el ámbito simbólico. Como ya lo apunté, entonces, de *Paradiso* a *Oppiano*, asistimos a una insistente degradación del sexo y descorporalización progresiva de la mujer, pero entramos libros saben a "Ocaso de los hombres", esos dioses o irrisorios ídolos decaídos, a pesar de la proliferación de imágenes fálicas rimbombantes - a través de las cuales sólo se valoran los mozos.

De modo que si una misma veta humorística envuelve o empañía al erotismo, velo púdico por lo lúdico, es de constatar, sin embargo, que existe curiosidad y repulsión por el sexo de la mujer, pero fascinación por el del hombre, siendo la homosexualidad tema capital de la obra, tratada bajo enfoques burlescos cuando concierne a personajes secundarios pero, en lo que toca a los héroes de la novela, Cemí, Fronesis y Foción (enamorado de éste) viene comentada, disertada hasta la saciedad, a capítulos limpios y pesados de citas eruditas que van de los filósofos griegos a los Padres de la Iglesia. En *Oppiano Licario*, que debía ser la aclaración del esoterismo de *Paradiso*, lo único aclarado me parece la problemática sexual, pero con una seriedad tediosa que descarta casi por completo todo humorismo, si bien el tema del doble, de índole homosexual, me resulta ser la estructura profunda de la obra ².

¹ Remito a mi conferencia "De Eva a Ave" leída en la Northridge University de Los Angeles, Simposio Internacional sobre la mujer en América latina, 1988, ampliada en mi ensayo : "Ocaso de los padres y fracaso de la mujer- La operación elusiva de la mujer de *Paradiso* a *Oppiano Licario*," in *Cultures et sociétés, Ande et Mésio-Amérique*, Hommage à P. Duviols, vol. II, Université de Provence, 1991, p. 643-658.

² Véase mi ensayo "Espejo, doble, homólogo y homosexualidad en *Oppiano Licario* en *Sexualidad y literatura*, Centre de Recherches latino-américain de Poitiers, Ed. Fundamentos, Madrid, 1990, p. 129-154.

DEL SEXO EN *PARADISO*

PADRES

Los genitores me parecen tener la particularidad de compartir con las madres, aunque en mucho menor grado, una asexualidad, una ausencia de sensualidad, como si la procreación les dejara lavados de toda sospecha de un erotismo siempre marcado por el signo sulfúreo del infierno : el "Paradiso" sería el de la destruida célula familiar restaurada de la Sagrada Familia preservada, en nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo de la Madre, en torno a quien todo gira. De todos modos, cualquiera que sea su personalidad, tienen la discreción de borrarse ante la madre, dejando al Hijo en relación absoluta, efusiva y fusional, con la Madre-Virgen.

Los padres heroicos, pues, mueren pronto, desaparecen temprano las encarnaciones paternas benéficas. Así, "el Jefe", el simpático Coronel José Cemí, padre de José Cemí, muere en el capítulo VI de *Paradiso*, a los 33 años. Don Andrés Olaya, agobiado por la muerte de su hijo Andresito, muere a los 44. En *Oppiano Licario*, José Ramiro, rebelde alzado, sólo parece existir en las primeras páginas para causar la muerte de su hijo José Ramiro, lo que arrastra la consecuencia de la revelación de la homosexualidad del hijo sobreviviente, Palmiro. Entre los padres vivos descuellan el loco (el doctor Foción, padre de otro hijo homosexual, Foción también por nombre) y el doctor Fronesis, temeroso del riesgo de homosexualidad en su hijo tal vez porque teme la suya latente, ya que sufre del "*complejo de Diaghilev*" (XI, 345), quien estaba enamorado de él en Viena. Es de notar que, cuando él conspiraba, su subordinado José Palmiro se alzaba, siendo así heroico por delegación".

Sin embargo, tiene la sinceridad y el valor de admitir ante su hijo que "*difícilmente los padres son geniales*" (XI, 359).

Enamorado Foción de Fronesis, al padre de éste (que le revela que manda a su hijo a Europa para librarlo de la tentación homosexual que representa esa amistad adolescente) le reprocha el joven humillado y herido el haber temido en su hijo la tendencia que intentaba hipócritamente sofocar en sí, sin más resultado que : "*el haber frustrado su destino*" huyendo de Diaghilev (XI, 345).

Benito PELEGRIN

Con cierta honradez, también confiesa el padre, al discutir con su hijo del peligro de homosexualidad de que lo quiere defender:

Los padres, nos pasamos la vida ocultando y domesticando nuestros demonios (XI, 359).

Tal vez por no poderlos exorcizar del todo. Indirectamente, el hijo insinúa, evocando el asedio de Diaghilev y la huida del padre:

Usted huyó hasta el último rincón", "en su huida

Vd corrió tanto que sólo se detuvo en su bufete abogadil villaclareño (X, 361-2)

Es decir, que prefirió la oscuridad provinciana en Cuba al brillante destino que le hubiese otorgado el célebre coreógrafo.

Con una interesante inversión del sacrificio bíblico corregido por Edipo, el hijo añade :

en nuestros días, todos los padres se creen un poco Abraham, a quien su hijo lleva a lo alto de la colina para ejercitar su cuchillo (XI, 361).

MARIDOS

Tal vez porque el marido es, finalmente, la figura sexualizada del padre, relacionado más a la mujer que al hijo, hijo que puede ser excluido e incluso inútil para que exista la pareja hombre-mujer, los maridos como tales salen mal parados en esta obra si cierta ambigüedad o su rápida ocultación salva a los padres del ridículo.

Los maridos, como ya lo mostré, cuando no son dormilones (Don Andrés Olaya) son imposibles de arrancar al sueño como el de Fileba o a sus sueños científicos como el de Celita, perdidos en ambos casos para los ensueños sexuales de las frustradas esposas. Cuando no indiferentes a las llamadas eróticas del deber matrimonial, son homosexuales más o menos solapados o conscientes (el marido de la señora con el joven Farraluque, el padre de Fronesis). Caso típico de la vocación sexual errada, Palmiro, mozo recién casado en quien estalla el

deseo homosexual cuando descubre que su mirón de mujer espía cada noche por la ventana al bello adolescente Fronesis que se desnuda (O.L., I), de quien se enamora también.

Entonces, desbancados los maridos, descartados los padres, ya no queda mediador o barrera entre el Hijo y la Madre, pero no en un Edipo logrado que permitiera una relación armoniosa, ya que el Hijo, el hombre joven, queda indefenso frente a la Mujer. No se trata, entre el joven y la hembra, de un equilibrado mano a mano o sexo a sexo, sino de un juego desigual : el mozo resulta tan apetecible como el deseo de la mujer es temible e irreprimible.

APRENSION DE LA SEXUALIDAD FEMENINA Y MASCULINA

Tampoco son iguales los tratos que les concede Lezama. Si la sexualidad del hombre la ve con cierta simpatía, la de la mujer siempre tiene algo de extraño o repulsivo. Significativas, dos escenas de masturbación en *Oppiano Licario* : unas páginas de una poesía algo forzada para decir con perfrasis que Fronesis se masturba soñando con Foción tras haber rechazado los avances homosexuales concretos de Galeb (III) y unas pocas líneas, en un pasaje sin embargo onírico, para pintar la "*grotesca pantomima*" de la mujer en el placer solitario :

Margaret aparecía en la pantalla masturbándose con verdadero frenesí. Al mismo tiempo que su imagen se proyectaba, la realidad se paralizaba. Y Margaret, arrodillada en el suelo del corredor, se masturbaba con igual frenesí del que aparecía en la pantalla (VIII).

Cuando su apetito sexual no se sacia y cumplimenta, no se sublima con la maternidad, la mujer alcanza algo monstruoso. Incluso en sus placeres sexuales aun normales, se propasa, suele ser excesiva : escandalosamente gritonas en el placer, llegando a empavorecer el vecindario, hasta el punto que los amantes discretos las tienen que

poner mordaza como el caso de la queridanga habanera del coronel o la amantilla de Martincillo ; o la indigna madre de Fronesis, frenetizada en sus noches vienasas en seguimiento obcecado e incesante de "dólmenes viriles". Otro caso, también aludido en el trabajo anterior, el de la madre del pelirrojo a quien le parece normal que su hijo se abandone al eros de los griegos con tal de que la deje estar (P., sucesivamente XIII, 402, X, 284, IX, 349).

MUJER SIERPE CONTRA FALO SERPENTINO

También dejé estudiado en el ensayo precedente sobre las metáforas del sexo femenino todo el paradigma de la serpiente diabólica que marca simbólicamente a la mujer desde el paraíso, tema insistente en este *Paradiso*. Pero quisiera ahora señalar que si el sexo masculino igual puede representarse lógicamente por "la serpiente fálica anillada" (P., XI, 348), en la lucha amorosa entre ambos sexos, que mucho tiene de devoración del macho por la hembra, ésta es quien lleva la de vencer.

Sin alargarnos en la galería de mujeres ya estudiadas en dicho ensayo, recordemos sin embargo a Celita "ceñida en un abrazo de serpiente " a Juliano (P., X, 314), su joven cuñado a quien mata violándolo en su sueño. Por mucho que, en un alarde de presunción machista se nos define al sexo masculino como "la serpiente que no se deja fragmentar por la rueda dentada" (P., X, 287), la realidad de la narración explica que, a pesar de que la mujer empezara "el estímulo del viril", "el balano de Fronesis estaba flácido como una vaina secada por el sol". Tanto que debe ocultar con una camiseta agujereada al sexo de la chica para poder poseerla.

Ya veremos el hiperbólico sexo serpentino de Farraluque. Sin embargo, serpiente contra serpiente, cuando sodomiza a la española que le ofrece el reverso de su medalla, tenemos este comentario que cabe recordar otra vez:

Ese encuentro amoroso recordaba la incorporación de una serpiente muerta [*del muchacho que acaba de gozar con otra*] por la vencedora sibilante " [*la serpiente intestinal de la*] "bahía napolitana" que ofrece de espaldas la piadosa española al muchacho para conservar su teóloga virginidad (P., VIII,204).

Entre las extrañas imágenes del sexo femenino, algunas de las cuales ya estudié, se pueden apreciar ésta : " gruta barbada", reservando "gruta de la serpiente" (P., XI, 350; VIII, 207), interesante metáfora ambivalente, a su orificio postrero y postinero, así denominado menos por la serpiente fálica que acoge como por abrigar en sus honduras secretas un bicho, "gruta" "napolitana" de dicha fémina está acostumbrada a las " llegadas de la serpiente marina" (P.,VIII, 204), la "extensa teoría" del joven macho, a pesar de su "exagerado predominio de la longura sobre la raíz barbada", "penetra en la serpiente vencedora", vencido, pues, en esa figura de "penetración retrospectiva".

En cambio, recordemos que incluso las tetas pletóricas de las mujeres pueden ser el gusano -o serpiente pecadora- entre las frutas del vergel edénico:"como una gran serpiente, la teta cubría toda la canasta" repleta de frutas (P., O.L., IX, 208).

La sexualidad de la mujer siempre remite, entonces, a algo monstruoso, incestuoso incluso, diabólico en suma. Entre los muchos ejemplos citados, recalcando esa distinta valoración entre el erotismo masculino y femenino, aquel de la "unión bucal", "diabólica especialización" en la mujer, (P.,VIII, 207), aunque celestial placer para el joven macho, pero desagradecido, que parece contemplar con asco la cara de Gorgona de la mujer, chorreante de su éxtasis, tirándole del pelo para apartarla con repulsión en el momento cumbre. Del mismo modo, si después del amor la "cópula reciente" le otorga al macho un elegante andar destendido, la mujer resulta sonriente pero el autor no puede impedirse de evocar, a pesar de todo, el diabolismo que presidió a su afán de gozo : "sonriente" "con esa sonrisa poco demoníaca que otorga el placer" (P., X, 314).

MUJER DEVORADORA

De suerte (buena o mala) que el varón, joven esencialmente, resulta chupado, molido, aprovechado hasta el tuétano por la hembra vampira. Ya dejé constancia de la galería de mujeres rondando y rodeando a los jóvenes, hambrientas de su carne, sedientas de su savia, de su "energía". Solteronas, cuarentonas, tales Lupa, o Lupita, Luba, representativa del femenino rebaño, "necesitada de recuperar el tiempo perdido", "el ocio suelto de cuarenta años", harta de su amante taoísta acogido serenamente "al no hacer", el que "huía de todas las variantes

del tintineo de jade", la que decide valientemente "reemplazar el no hacer taoísta por un incesante quehacer artesanal" (P., XIII, 406). Como una araña, con maña se apaña por prender en sus redes a Vivito: " Vivo no pasaba de los veinte años [...] y la Lupita decidió aprovecharle todo el tuétano con un redoblante temporal " (XIII, 406). De modo que "lo fue pasando al servicio de sus sentidos", convirtiéndolo " en una pieza" sexual (P., XIII, 407).

Entre las mal maridadas, Fileba que ya se resarcía del empedernido sueño de su esposo con el adolescente Godofredo el Diablo, pero sin llegarlo a concretar totalmente, cae en la trampa del "himeneo paulino" de un diabólico cura, causando la muerte del esposo en hora mala despierto, que se degüella en la misma cama matrimonial, revolcada ella en su sangre como Gorgona (P., VIII).

Como por naturaleza, la mujer es dotada de todos los instrumentos para la devoración del macho. Su boca es adornada de labios "duros como espadas" (P., VIII, 405). También tiene dedos como muelas para moler y amolar al macho :

Los dedos de Roxana entran y salían de su cuerpo como un panadero en las formas habituales de la harina [...] Roxana recorrió su espada y esbozó, sacándola de un profundo pozo, la fertilidad de las praderas androginales (P., XIII, 405).

IMAGENES DEL SEXO MASCULINO EN *PARADISO*

El capítulo VIII de *Paradiso*, que causó escándalo en La Habana, es el del sexo masculino triunfante en algunas de sus variedades que, sin agotar todo el abanico de posibilidades eróticas, abarca algunas fundamentales : el exhibicionismo, el onanismo, la heterosexualidad con variantes, pasando por la obsesiva homosexualidad y la bisexualidad.

En un colegio, se nos presenta a dos iguales para hoy o ayer, dos ejemplares priápicos, a dos alumnos, los tales Farraluque y Leregas, superdotados por la naturaleza como se diría hoy en día en los anuncios

especializados. Leregas es sobresaliente por un apéndice fálico tan potente como portentoso :

En las clases de bachillerato, la potencia fálica del guajiro Leregas reinaba como la vara de Aarón" (200).

Su *gladio demostrativo* tiene por lugar y momento predilecto las clases de geografía. En el primer banco, bajo las narices cuando no los ojos del maestro, en una ingenua como sería *ceremonia priápica* (202), con *la indiferencia majestuosa del cuadro velazqueño donde se entrega la llave sobre un cojín* [*Las Lanzas* por supuesto] suele exhibir una *verga breve como un dedal* pero que, *como impulsada por un viento titánico, cobraba la longura de un antebrazo de trabajador manual* (200).

Se notará la hipérbole épica o cómica que atañe, toca al sexo masculino:

En sus aventuras sexuales, su falo no parecía penetrar sino abrazar al otro cuerpo.

Ya sabíamos, líneas antes, que Farrulaque sacaba su " enorme verga" "fuera de la bragueta", y se "la enroscaba por los dedos, por el antebrazo", lo que no es hazaña común.

Las imágenes correspondientes al "seco resplandor fálico", a la "desmesura priápica" de Leregas, "coloso fálico" (201) siguen esa hiperbolización épico-histórica-mítica : "como un remolino que se rueca en columna de un solo ímpetu", aquel " tenaz cirio" yergue "el reto de un tamaño excepcional", de esa "lanza pompeyana en acecho" (IX, 245), de ese "Trajano columnario", de ese "dolmen fálico", de "aquel dios Término", que deja soñadores y admirativos a los demás alumnos ante "el encandilamiento del faro alejandrino del guajiro" (202).

Llega a su cumbre, a su colmo cosmogónico la imagen cuando aquel "adolescente con un atributo germinativo tan tronitonante", para amenizar la sólita exhibición, con "temeridad enarcanante" añadió el complemento malabarista de "tres libros en octavo mayor", remedando "una fábula indú sobre el origen de los mundos", la de Vishnú encarnado en una enorme tortuga para sostener el monte Merú (201).

Claro, la justicia inmanente se abate sobre el osado garzón que es "expulsado del colegio por mantener encendida al lado del profesor la vela fálica" (IX, 245).

El otro ejemplar priápico, lo vamos a ver en acción ya no masturbatoria que le valió el castigo (dichoso por los resultados) de tres domingos sin salida. Farraluque, pues, "adolescentario", "leptosomático macrogenitosoma" ["lept" = 'largo'] (199, 204) es poseído de un "demonio priápico", y agraciado por los cielos de un "chisme priápico" descomunal (200).

Condenado a no salir durante tres domingos, la parte más notable de Farraluque no pasa desapercibida de la criada española del director, la que consigue llevárselo a una habitación donde la cocinera mestiza, "prieta mamey", finge dormir desnuda, ofreciendo a la vista y a la embestida del mozo "la bahía de sus glúteos resistentes, como un río profundo y oscuro entre dos colinas de cariciosa vegetación" (203), girando oportunamente la faz y el haz del blanco (a pesar de negra) al tiro frontal del joven.

La erección del adolescente permaneciendo "más allá de sus propios fines, convidando a veces a una masturbación frenética" (204), al descubrir ahora a la españolita también dormida (aparentándolo) intenta el mozo duplicar el asalto, pero tropieza con la fortaleza de su sexo, pues "su flor carnal era una araña gorda", "Araña abultada, apretujada como un embutido" que "el cilindro carnal de un poderoso adolescente", aun "requerido para partir el arácnido centro", no logra desflorar, pues el sexo de dicha y dichosa hembra "parecía encorsetado como un oso en una feria. Puerta de bronce, caballería de nubios, guardaban su virginidad. Labios para instrumentos de viento, duros como espadas" (204). En simetría contraria con la mestiza que presentaba la cruz pero ofreció la cara baja de su persona, "la rotación de la españolita fue inversa, ofrendando al mozo, en su fingido sueño, "la llanura de sus espaldas y su bahía napolitana", pues "cuidaba teológicamente su virginidad pero se despreocupaba, en cuanto a la doncellez, a la restante integridad de su cuerpo".

El domingo siguiente, le toca el turno a la señora vecina del colegio, "madura madona", avisada por la criada del "drolático chisme" (203) : se hace contar "detalladas descripciones de la lanza y el cuenco" (206), el lance de Farraluque y, como no le basta de oídas, comprueba con mano y boca hecha agua frente a la tangible evidencia de la carnalidad sabrosa del dichoso mancebo.

Cuando la madurota madama se propasa, más con los dientes que con los labios sobre "el contorno del casquete" de su falo, "Farraluque sintió algo semejante a la raíz del caballo encandilado mordido por un tigre recién nacido" (207) "[...] pero la madona, a cada recorrido de la alfombrilla [la lengua], se iba extendiendo con cautela hacia el círculo de cobre, exagerando sus transportes como si estuviese arrebataada por la bacanal de Tannhäuser" (207).

En un arranque extático de comunión en cuerpo presente, lo engulle hasta el "caracol profundo" de la extensión fálica" ingurgitada por la boca ávida y sedienta de la mujer, "arrebataada Gorgona chorreante del sudor ocasionado en las profundidades".

Las mocedades dominicales del héroe priápico no se paran ahí, lo volveremos a comprobar en el apartado homosexual de sus proezas.

VALORACION VARONIL

Es la consecuencia de un interés tan marcado por una sexualidad tan obsesiva, pero que rehuye de la mujer o la mantiene a raya. Graciosas, jocosas, burlescas, las imágenes del falo nunca son despectivas, aun refiriendo sarcásticamente a ceremonias religiosas como en "tenaz cirio", "vela fálica" (IX, 245). Pero logra su mayor irrisión el paradigma religioso del sexo con el caso del cura Eufrasio descubierto en intento de "cópula paulina" [compleja relación "sexual" a distancia] con la desengañada Fileba que ansiaba proximidad carnal :

el falo, en la culminación de su erección, parecía una vela mayo encendida por una ánima muy pecadora (VIII, 221).

Si el grito de placer es escandaloso en la mujer, en cambio, una verga "de un tamaño escandalosamente alongado" (XI, 349) es más admirable que chocante.

La serpiente arrogante se puede aflojar en "lombriz sonrosada" (VIII, 206), la victoriosa "Niké fálica" puede reducirse al "espolón" (VIII, 208), el espolón en "lanza", la lanza a "espada" y ésta a "flecha", "aguijón ", "tamaño aguijón" (VIII, 204, 205, 206, 208, etc) o

"aguijón posesivo" (X, 287). Pero no creo que estas metáforas, metonimias o perífrasis, a pesar de su jocosidad burlona, resten dignidad o valor en el fondo a " la arrogancia vital" del macho (VIII, 201), a su sacro falo, a su adorado pene o, por otros nombres, " el conductor de la energía" (205), el "instrumento penetrante", el "instrumento operante" (207), "el sensorio reproductor", el carrete con el oro de su energía (X, 287).

Lezama parece experimentar simpatía -y cierta admiración- por el varón en quien siente "apetecer los complementarios" (XIII, 406), es decir heterosexual, mujeriego. Pero tampoco ridiculiza al que, con una misma arrogancia fálica también penetra, " los arenales más blandos del cuerpo", o sea las nalgas masculinas (X, 287), con tal que tenga " el suficiente azogue" (X, 287) para disparar igual a la feminidad. Es decir el "flechador", el que es capaz de dejar preñada a la mujer, sublimando la sexualidad impura al hacer de la impura Eva una pura madre : varón que posee la fuerza vital, el tesoro masculino de la esperma que es "fertilidad de las praderas androginales ", aquel "sudor ocasionado en las profundidades", "el tuétano", las "intocadas reservas" (XIII, 405, VIII, 207, 219, 220), en fin, ese "oro de su energía".

No por nada aplica, con cierta ternura, a los dos personajes más sanos de la obra, el padre muerto, el Coronel, y Fronesis que pone encinta a Lucía, los mismos adjetivos, nada rebuscados, nada llamativos, pero tan relevantes tal vez por eso en su sencillez: "fuerte, viril", en dos libros de distancia (P., VI,136, O.L., III).

Como es lógico, a pesar de tanta obsesión, de tanta disertación filosófica y aun religiosa sobre la homosexualidad y los homosexuales (P., VIII, IX, X, XI) con la excepción de Foción, personaje trágico salvado por su amor por el bello y noble Fronesis (al parecer compartido por el autor) todos los homosexuales son objeto de escamio y burla por parte de Lezama Lima. Pero hay grados entre el afeminado descarado y los homosexuales solapados, hipócritas.

CARICATURA DEL HOMBRE AFEMINADO

Característico, en el principio de *Paradiso*, el retrato de Martincillo, "el flautista o la monja" según motes de los vecinos. Añade nuestro autor :

Sus rubios amiguillos, más suspiradamente sutiles, le llamaban ' la margarita tibetana' [...] Era de un pálido de gusanera, larguirucho de doblado contoneo al sentir la brisa en el torcido junco de sus tripillas. Chupaba un hollejo con fingida sencillez teosófica [...] parlotaba con *pausas y ojos en blanco*, ladeando las guedejas con provocada inocencia, trataba de colocar dos o tres citas sudadas" de pedantería greco-estetizante. En fin, " Martincillo era tan prerrafaelista y femenil que hasta sus citas parecía que tenían las uñas pintadas (*II, 25, en cursiva en el texto*).

SÁTIRA DEL SÁTIRO HOMOSEXUAL

Ahora, nos vamos a encontrar con Farraluque en su segundo domingo de castigo, tras su aventura bucal con la madura madona. Fingiendo también el sueño como las tres astutas mujeres, las dos criadas y la señora, se le ofrece ahora un malicioso "garzón miquito" (VIII, 206), hermano de la cocinera prieta mamey, Adolfo. Sin chistar, con vueltas y más revueltas en la cama, el travieso promete y niega al enloquecido priápico, "más remansada bahía a su espólón" (208), tal vez la cópula "inter femora", pero nada : se contenta con dejar inundar su pecho con "el chorro [...] de una savia sin finalidad".

De este "miquito", nos dice Lezama que estaba "en ese momento que la cópula era igualmente placentera para él si la ejercía con una albina dotada de la enorme protuberancia de un fibroma, como en un tronco de palma. No asociaba el placer sexual a ningún sentido estético [...] la presencia activa o pasiva de la cópula dependía de la ajena demanda" (211).

Tras el amor "normal" o "banal", el bucal y anal con las criadas y señora, esta figura es el primer paso hacia la unión homosexual de Farraluque. En esta progresión de sus experiencias eróticas, le va a servir de tercero el bisexual y ambivalente miquito, durante el tercer

domingo de castigo del colegial, llevando al alumno amaestrado dentro de un sótano -connotación infernal que siempre es propia de lo homosexual en la obra.

Ahí le espera un hombre enmascarado, "regordete, blancón, con pequeños oleajes de grasa en la región ventral", notando Farraluque que "su papada era del tamaño de su bolsa testicular".

Añade : "La maestría en la incorporación de la serpiente era total, a medida que se dejaba ganar por el cuerpo penetrante, se ponía rojo como si, en vez de recibir, fuese a parir un monstruoso animal [...] A la altura de su falo, que no cumplía la ley de la biología evolutiva de que a mayor función mayor órgano, pues, a pesar del neutro empleo que le impartía, su tamaño era de una insignia excepcional" [...] ocultamiento de indiferencia, flaccidez desdeñada por las raíces de la vida".

Ese "sujeto recipiendario" es también calificado de Bafometo, de "diablo androginio" (VIII, 291-12), lo que refuerza la connotación diabólica, aun burlesca, de la homosexualidad.

Vemos, pues, el trato que reciben estos dos "irrisorios gladiadores", terminando el lance erótico sudado en un grotesco y quevedesco torbellino de los sacos de cisco de la carbonería infernal de donde huyen desnudos los dos endemoniados espantados.

Tan hipócrita como el señor enmascarado, pero con todos los exteriores más exagerados de la virilidad, es el magnífico atleta Baena Albornoz, "en extremo viril y forzudo". Tan macho y remacho que, en una partida de fútbol, desesperado al ver perder su equipo, "había dejado los incisivos en señal de protesta en un poste esquinero" (VIII, 244). Con fama de tenorio, empedernido cazador de homosexuales, estentorizaba, "con una voz como el cuerno de Roldán ": - Si entre vosotros mora algún hijo de Sodoma, debe abandonar el local-. Los cinedos con megacolón congénito"...huían, vergonzosos ante ese nuevo Ajax Telamón imprecador.

Pero el presumido atleta terminará descubierto una noche en trance de evidencia posesiva con el fabuloso alumno Leregas, el otro ejemplar priápico, cuyas fenomenales dotes quiso aprovechar cautelosamente para sus adentros el incauto Tarzán, delatado por su excesivo júbilo sonoro.

Finalmente, el único homosexual de la novela que no sale mal parado de la mofa lezamesca, es el patético Foción, desesperadamente enamorado del puro y hermoso Ricardo Fronesis. Lezama apenas le dirige estas punzadas : "Sin conocer la energía penetrante, fue objeto penetrado por el agujón ajeno" (X, 316). Pero sabe más esto a constatación clínica, a resumen narrativo que a caricatura. Del mismo modo, con cierto humorismo en que seguramente se implica a sí mismo, aludiendo de manera ligera a las pedantes disertaciones del joven sobre el amor griego con que intenta justificar la homosexualidad, Lezama sonrío de su "platónico fabulario androginal" (X, 316).

IMAGENES VIRILES Y HOMOSEXUALES EN *OPPIANO LICARIO*

En esta obra póstuma, Lezama parece tratar en serio el tema festivo y picaresco de la sexualidad de la primera parte de la obra. La veta jocosa y el caudal metafórico parece agotado y el autor cubano, en este libro postrero, da la impresión de querer atener a una visión (que seguramente soñó poética) de la homosexualidad, pero que no resulta muy lograda comparada con los momentos de lozanía arrogante de su obra anterior.

Así que el único momento tal vez poético, es el de Palmiro espiando por la ventana a Fronesis que se desnuda, capítulo que tengo comentado en el ensayo sobre las imágenes del doble en *Oppiano Licario*¹.

A la riqueza pasmosa de la energía estilística con que trata del sexo masculino en *Paradiso* se puede medir la parquedad metafórica del tema en este libro. Compárese, con lo que vimos, imágenes, aun ligeramente humorísticas, como éstas :

"infractuosidades testiculares", "pelotas de oro", "presuntuosa vitalidad ", "la fruta" (el sexo), "el encandamiento fálico", "acomodados testículos", etc (IV, 99, 103).

¹ *Ibid.*

A pesar de una metáfora como "su fósforo comenzó a enarcar", lo que concierne al sexo, a la esperma, viene expresado de manera repetitiva y poco rebuscada. En la escena de tentativa de seducción homosexual de Galeb, seguida de la larga masturbación de Fronesis ya señalada, escribe :

se posó en la bolsa testicular de Fronesis y ascendió por la longura fálica" [...] "la mano ascendía con fingida confianza por la oscuridad germinal de Fronesis (III,85, 87).

Son éstas las imágenes más subidas. A continuación, cuando el joven sueña que lo masturba su amigo Foción, a quien devuelve el detalle, no hay más que : "ascender la energía de Fronesis", "la ajena energía que empuñaba", "su energía iba a expandirse en la cascatina de círculos blanqueados", "el asalto de su energía", "su energía comenzó a dilatarse", "Retardaba la expresión de su energía", "avanzaba hasta el éxtasis [...] hasta que se logró el salto final de su energía en la momentánea claridad del éxtasis" (III, 88, 89, 91).

La misma visión diabólica del homosexual aparece en *Oppiano* pero sin el logro metafórico anterior. Así, el personaje del moro Galeb es el reverso malo de Foción a quien le antepone en sueño Fronesis. Remitimos a la larga nota 18 del ensayo susodicho ¹.

CONCLUSION : EROS DE LA LEJANIA

Finalmente, ridiculizado por temible el sexo de la mujer, desechada la homosexualidad por diabólica, no queda más remedio que la unión abstracta de los cuerpos en la imagen, como la realizan, de manera tan desencarnada, José Cemí e Ynaca Eco Licario, siendo el resultado la preñez simbólica de ésta que imaginamos debe parir la Imagen, la Poesía. Es la realización del "ideal paulino " de la cópula, grotesca

¹ Nota 18, p.141.

entre el cura Eufasio y Fileba en *Paradiso*, presentado con una seriedad extraña (tan irreal y fantástica resulta en el texto) en este libro final que excluye todo humorismo, a pesar de lo grotesco (involuntario) que pueda antojársenos la escena de las nupcias de ambas entelequias más que personas o personajes, a base de ensalmos indúes.

Si consideramos, por otra parte que, en la cama abandonada por Galeb que intentó seducirle y masturbarle, Fronesis rechaza la mano real del moro pero acepta, en sueños la mano masturbadora de Foción, antes de satisfacerse a solas con la imagen de su amigo ausente (en Cuba mientras él está en Africa) debemos concluir que la unión sexual se realiza en la pureza de ese "eros de la lejanía" tan insistente en toda la obra y que ahora tiene su aclaración : en la imagen, aun en lo erótico, es la única fusión aceptable de los cuerpos.

De modo que ese lleno de sexo en la obra de Lezama Lima no parece la plenitud de una carnalidad libremente asumida. Esa conclusión por ese a modo de vacío taoísta, por la realización fantasmática en la imagen que suple a la persona real, nos podemos preguntar si es una filosofía conquistada al final de una vida o no es más que la resignación de un hombre desengañado, frustrado en sus apetencias íntimas. ¿Es homosexualidad superada o reprimida?

En *Paradiso*, tengo la impresión que Lezama, en vez de vivir sus sueños, sueña su vida. En *Oppiano Licario*, que la muerte le impidió terminar, parece buscar como el refugio onírico, nostálgico, de la imagen. El fracaso, la imposible vivencia, aun "oblicua", según palabra tan suya, se compensan tal vez en la teoría de la unión por la imagen.

Desde el punto de vista de la escritura, las imágenes del cuerpo se diluyen en ese cuerpo como imagen. La paradoja, tal vez patética en el caso de un escritor del tamaño de Lezama es que, cuando se realiza en *Oppiano* esa unión por la imagen, ya parece habersele acabado el caudal de imágenes sexuales de *Paradiso*. Como si el disfraz de la metáfora, por su exceso, fuera el pudor lúdico de lo vergonzante, mientras la transparencia de *Oppiano* fuera la tranquila indecencia de la castidad, de lo angelical.

Benito PELEGRIN

Los ángeles negros de *Paradiso* se han vuelto angelitos blancos en este libro que Lezama me dijo debía llamar "Inferno". Los ángeles no tienen sexo. Por eso, hay quien prefiere demonios aun caídos de su Paraíso o en *Paradiso*.

HISPANISTICA XX

DEJA PARUS :

- *Voir et lire Carlos Saura*, Actes du Colloque International, Dijon, 25-26 novembre 1983, 188p.

- *Hommage à Jorge Guillén et mélanges*, 1984, 234 p.

- *Les Mythologies hispaniques dans la seconde moitié du XXe siècle*, Actes du Colloque International, Dijon, 22-23 novembre 1985, 327p. (Epuisé)

- *Leer a Valle-Inclán en 1986*, 1986, 269p.

- *Média et représentations dans le monde hispanique*, Actes du Colloque International, Dijon, 20-21 novembre 1987, 358p. (Epuisé)

- *Plages d'exil. Les camps de réfugiés espagnols en France - 1939*, Coord. Jean-Claude Villegas, préface de Jorge Semprun, présentation de Pierre Vilar, 1989, 250p., ph., ill. (Epuisé)

- *Nos années 80. Culture hispanique*, Actes du Colloque International, Dijon, 17-18 novembre 1989, 254p.

- *Camilo José Cela : nuevos enfoques críticos*, 1991, 240 p.

Collection Critiques et documents :

- Christian Boix, *Théories et Pratiques de l'explication de texte*, 1988, 348 p.

- *Le XVIIIe siècle en Espagne et en Amérique latine*, 9^o Congrès de la Société des Hispanistes français de l'enseignement supérieur, Dijon 1973, (2^o édition 1988), 198p.

- Voir et lire Victor Erice : *L'Esprit de la ruche*, 1990, 96p.

A paraître :

- *Memoria y memorias (Cultura hispánica - siglo XX)*

**POUR TOUTE COMMANDE OU DEMANDE DE CATALOGUE S'ADRESSER
à : HISPANISTICA XX, Faculté de Langues et Communication, 2 boulevard
Gabriel, 21000 DIJON**

Achevé d'imprimer
sur les presses de I.C.O.
17-19, rue des Corroyeurs - 21000 DIJON,
le 10 novembre 1992.

Dépôt légal n° 10700
4^{ème} trimestre 1992

SOMMAIRE

Marie-José VOVELLE : L'inquiétude du corps chez Dalí	3
Jean-Jacques BOUTAUD/Emmanuel LARRAZ : Signes et simulacres du corps : Dalí - <i>Le grand masturbateur</i>	19
Juan MARIN : L'érotisme pictural de Picasso ou l'amour dans/de la peinture	37
Eliseo TRENC : Le nu féminin dans l'ex-libris en Espagne de 1900 à 1925	47
Manuel AZNAR SOLER : La musa canalla : de putas y poetas hacia 1900	65
Raquel MANZANO GONZALEZ : La representación del cuerpo en la obra de Manuel Pacheco: un ejemplo de escritura erótica anterior al "destape"	91
Jean TENA : L'eros tous azimuts de Jaime Gil de Biedma	109
Marie-Claire ZIMMERMANN : Le corps érotique dans la poésie espagnole d'aujourd'hui (1979-1990) : l'œuvre de Luis Antonio de Villena	119
José Manuel GONZALEZ HERRAN : Para una lectura de <i>Alevosías</i>	131
Jesús RUBIO : La alusión erótica en el <i>Género ínfimo</i>	141
Angel ABUIN : El simulacro del poder en <i>El desván de los machos y el sótano de las hembras</i> , de Luis Riaza	155
Juan RODRIGUEZ : Erotismo e intelectualidad en la novela española de entresiglos	169
Jean-François CARCELEN : Les réflexions du corps dans <i>La soledad era esto</i> de Juan José Millás	185
José Miguel OLTRA TOMAS : El sexo militante (nota acerca de "La novela proletaria" [1932-1933])	201
Jean ALSINA : L'écriture poétique d'un éros tragique : <i>Lázaro calla</i> de Gabriel Celaya (1949)	223
Georges TYRAS : L'inspecteur et son corps du délit	237
Juan VILA : Le corps palimpseste de l'amant bilingue	253

Jean-Pierre CASTELLANI : Représentation et fonction du corps chez Francisco Umbral	267
Aline JANQUART : <i>La discreta pecadora</i> de Paloma Díaz-Mas : humour et érotisme	281
Véronique ASSADAS : <i>Alicia</i> de Lourdes Ortiz, ou Lewis Carroll sur le divan	291
Jean-Claude SEGUIN : Sara Montiel : le corps mythique	301
Emmanuel LARRAZ : Erotisme et humour dans <i>Viridiana</i> de Luis Buñuel	317
Francisco ALIAGA : La sexualidad andina	331
Claude FELL : Erotique d'Octavio Paz : dialogue des signes "cuerpo" et "no-cuerpo"	345
Enrique MARINI-PALMIERI : A propos de <i>Pareja exótica</i> , de Froylan Turcios, ou de l'érotisme paradigmatique	359
Guy THIEBAUT : Erotisme et roman cristero au Mexique : sens d'une absence	371
Carmen VASQUEZ : <i>Los pasos perdidos</i> : tres cuerpos de mujer	385
Marie-Madeleine GLADIEU : Images sacrées, images profanes. <i>Noche oscura del cuerpo</i> , de J.E EIELSON	397
Joseph CHRZANOWSKI : Erotismo y sexualidad en la obra de José Donoso	405
Maria-Grazia SPIGA-BANNURA : Et la chair se fit verbe... corps et texte dans <i>La Habana para un infante difunto</i> de Guillermo Cabrera Infante	415
Dorita NOUHAUD : Severo Sarduy, <i>Un testigo fugaz y disfrazado</i> : l'érotisme homosexuel métrisé	429
Benito PELEGRIN : Lo lleno y lo vacío. De las imágenes del sexo en <i>Paradiso</i> al sexo como imagen en <i>Oppiano Licario</i> de José Lezama Lima	441

HISPANISTICA XX

Revue spécialisée dans l'étude des cultures hispaniques
au XX^e siècle

Langues admises : Français et Espagnol

COMITE DE REDACTION

Direction

Eliane LAVAUD, Professeur à l'Université de Bourgogne.

Membres de l'Université de Bourgogne

Angel ABUIN, Christian BOIX, Jean-Jacques BOUTAUD, Pierre GRISARD, Aline JANQUART, Emmanuel LARRAZ, Jean-Marie LAVAUD, Ramón MINGUEZ, Guy THIEBAUT, Jean VAYSSIERE, Jean-Claude VILLEGAS.

Membres d'autres Universités

Jean ALSINA (Toulouse-le-Mirail), Jean-Pierre CASTELLANI (Tours), Claude FELL (Paris III), Marie-Madeleine GLADIEU (Reims), Anne-Marie JOLIVET (Paris), Nadine LY (Bordeaux III), Dorita NOUHAUD (Limoges), Benito PELEGRIN (Aix-Marseille), Annie PERRIN (Clermont-Ferrand II), Jean-Pierre RESSOT (Paris IV), Jean-Claude SEGUIN (St Etienne), Eliseo TRENC (Paris III), Jean TENA (Montpellier III), Georges TYRAS (Grenoble III), Marie-Claire ZIMMERMANN (Paris IV), Manuel AZNAR (Barcelone), José CHRZANOWSKI (Los Angeles), Dieter JANIK (Mayence), José Miguel OLTRA (Saragosse), Darío VILLANUEVA (Saint-Jacques-de-Compostelle)

ADMINISTRATION

Pour toute correspondance, s'adresser à

HISPANISTICA XX
Département d'Espagnol
Faculté des Langues et Communication
2, boulevard Gabriel
21000 DIJON
Tél : 80.39.56.02
80.39.56.57