

Nuevos horizontes: género y subjetividad en Truismes de Marie Darrieussecq

Walter Romero

Ponencia presentada en las XII Jornadas Nacionales de Literatura Francesa y Francófona (USAL, 1999)

La última expresión de la novela europea parece centrarse en la producción de ficciones que abordan la construcción de una subjetividad nueva, entendida como campo de batalla sobre cuestiones de género. Espacio especular donde lo sexual campea, la tensión social invade y los pormenores del yo por abrirse camino entre el mercado y los medios avanza, dificultosamente, a través de una madeja de intereses que importan como categorías de oposición a la legitimación de una identidad que se torna más compleja y opera en manifestaciones físicas, psicológicas y textuales. Narraciones que se transforman en fábulas negras, en sátiras corrosivas, en autobio-grafías de un hoy que abrumba donde el Ser —puro devenir— no logra ubicarse, no consigue sostener un discurso por demás enajenado.

Truismes de Marie Darrieussecq es sólo un eslabón en este sistema de obras que, a partir de mediados de los ochenta, comienza a manifestarse en Europa. Se trata de la primera novela de una escritora emergente, que provocó un fuerte impacto editorial por ventas masivas, traducciones a más de treinta lenguas y una importante venta de derechos al cine. La novela se debate en un texto que puja por lograr un status sociológico a través del relato de una intimidad que, con una extrema cercanía, dispone un único punto de vista para narrar una metamorfosis entendida como sucesión de avatares aunque en realidad su intención es mostrar un estado de las cosas.

No encontraremos en este texto el relato de la metamorfosis de Gregorio Samsa, ni la prosa lujosa de Virginia Woolf tensando el tiempo y el sexo en *Orlando*, ni los sofisticados

procedimientos narrativos que a través de Borges, Joyce y Proust escanden nuestro siglo; sin embargo, podemos reconocer una temática imperante en una producción mayor de insospechadas resonancias a las cuales nos referiremos hacia el final de esta comunicación y que resalta en este texto a causa de su desmedida recepción en principio dentro del ámbito literario francés y luego en todo el mundo. El texto asume, en un principio, la exploración de la condición femenina en un estado que llamaremos, para iniciar nuestro análisis, «fuera de foco».

A partir de los acontecimientos de mayo del 68, del estallido de la crítica feminista norte-americana y de la consolidación de su discurso, se producirá en relación con la imagen de la mujer un disloque, un corrimiento de los lugares que la sociedad y el imaginario creían conservar para ella. Y entonces no sólo la presentación social del rol femenino se distorsiona sino también se empiezan a cuestionar los valores de representatividad del mundo femenino: sus deseos, su psicología y su particular relación con un cuerpo a la vez sacralizado y cosificado.

La autonomía que la mujer obtiene a partir de las luchas sociales y de sus avances en el campo intelectual paradójicamente se consuman en un momento en que los grandes monopolios de la emoción contemporánea — la publicidad, la moda y los medios de comunicación — hacen usufructo de esa imagen de mujer recién consolidada. De esta manera, el sueño inicial de la lucha feminista parece, en algún sentido, realizado aun a expensas de una nueva dominación. Como si esta utopía continuara — como tantas otras — lejos de su verdadera sustanciación.

Hasta la literatura recibe ilusionada los milagros de la «escritura femenina» como un vasto y apartado corpus; como un nuevo reservorio de sentimientos, recetas y creencias que sólo las mujeres y nadie más que ellas

pueden transmitir. En este sentido, luego del boom y a través de varias intentonas de aproximación al realismo mágico, América Latina se mostrará pródiga en esta producción que incluiría a escritoras como Valenzuela, Mastretta, Allende, Esquivel, Miguens, De Miguel, Serrano y a la recién llegada escritora cubana Zoé Valdés, que abre un nuevo capítulo que se perfila como singular y provechoso.

Aunque este panorama no guarda relación directa con la literatura francesa, podemos pensar la obra de Darrieussecq como una instancia de superación de las retóricas femeninas actuales. En particular, porque la autora propone un estudio farsesco sobre el devenir femenino, cuyas implicancias finales se expanden hacia otros ámbitos de acción y del saber que exceden aquella incierta denominación de «literatura femenina».

En este sentido, aun con dificultades narrativas evidentes, el texto que nos ocupa se abre a través de este laberinto en procura de un nuevo horizonte que pasa por el meridiano del género, pero en una instancia que llamaremos plus ultra del género. Como si esta categoría, jamás estabilizada, comenzara, peligrosamente, a mostrar sus propios y, de por sí, difusos límites. Como si en esta instancia de constante oscilación pendular, transportado a ulteriores bordes, el género, en todo su esplendor, mostrara su desencantada carnadura; tal vez bajo la inquietante manifestación de la tierna y rosada carne de un cerdo.

En el texto francés no asistimos al comienzo de una mutación, sino a una serie de múltiples modificaciones o al vaivén, al estado inestable, que se establece entre lo humano y lo animal. De esta manera, asistimos al relato de una chancha que cuenta, una chancha que fue mujer, una mujer —por momentos— que fue chancha o, en definitiva, una mujer-chancha que padece en su condición porcina los ultrajes o el martirologio posmoderno, como metáfora de la mujer contemporánea en su impredecible devenir y lenta transformación en carne de cañón, en objeto sistemático de abuso y en medio dócil y predispuesto a los más bizarros totalitarismos.

El tema de la metamorfosis —de larga tradición en la literatura— establece en este texto un diálogo con un antecedente que nos

retrotrae a la antigüedad clásica: se trata de *Las metamorfosis o el asno de oro* de Apuleyo: mezcla de sátira costumbrista y preocupaciones religiosas y filosóficas que en la transposición francesa llamaríamos posmodernas. Este parentesco se plasma sobremanera en la imagen que comparten ambos textos de un mundo sombrío y violento —en el texto francés, un París postindustrial, en ruinas— que resulta burlesco y en el cual los males llegan por un exceso de sensualidad, por una inicial confianza obsesiva en los sentidos. Si el texto clásico se puede leer como un relato de búsqueda e iniciación, *Truismes* denota el pasaje de un mundo que abusó de los placeres sensuales y que se recoge en un mundo previo, inicial, casi un nuevo edén. Lucius, el protagonista, antes de su transformación, está deseoso de adquirir conocimientos sobre la magia gracias a los cuales cree poder ingresar al más allá. Esta curiosidad —como manifestación negativa del conocimiento— provoca su metamorfosis en asno; se producirá, entonces, una regresión al estado animal que le provocará una serie de tribulaciones. En *Truismes*, la protagonista, curiosa, se inicia en los juegos más sensuales; en principio con el fin de mantener su trabajo, pero luego con el fin de poder sobrevivir a pesar de ese cuerpo animal con el que, de alguna manera, se la ha penalizado. Posiblemente porque devino animal teniendo en cuenta su interés exacerbado en el mundo y sus cosas; mundo, por otra parte, deseoso de hacernos caer en un consumismo incesante de objetos y representaciones del mercado que no son nunca lo que parecen; como en Apuleyo, las apariencias engañan y no hay que fiarse de los sentidos o de la apariencia física.

Con anterioridad a Kafka, las metamorfosis han estado siempre ligadas al orden de la magia; pero en este relato, de corte fantástico, la protagonista padece una animalidad que el mundo actual se ha encargado de infligirle a través de una cantidad suficiente de pesares que ninguna magia podrá revertir. En distintos pasajes se articula la idea del motivo de la humanidad encerrada en un cuerpo animal y entonces reaparece, reforzado, el carácter moral de la narración como en *El asno de oro*, a través del cual se equivoca aquel que confía





en demasía en las apariencias —centro y motor de las imágenes que nos rodean— a tal punto de no ser dignos de llamarse seres humanos. La maldición vendrá a través de esta animalización de múltiples asociaciones: cuerpo en constante mutación animal, cuerpo embrujado, cuerpo encerrado, cuerpo en regresión a una escala inferior de la evolución. Esta presencia —propia de la retórica barroca— alude también directamente a

Shakespeare y *A Midsummer Night's Dream* donde «un hombre con cabeza de asno» se transforma en objeto de un amor apasionado por efecto de la magia, Titania mediante; así como nuestra chanchita es objeto de múltiples perversiones que provoca su estado en varios clientes de la perfumería, que abusan de ella. Donde Shakespeare denunciaba un amor puramente inspirado por los sentidos y que no vale la pena corregir, nuestro mundo contemporáneo retoma su imaginaria distorsionada, manteniendo el tono burlesco del relato.

Pero el recurso más logrado del texto de la autora francesa es la voz que, con una abrumadora insistencia, se reviste de una candidez que de alguna manera parece no interpretar los cambios incesantes en el cuerpo de la protagonista —como espacio privilegiado de operaciones— ni las mutaciones en el cuerpo social a través de sus siempre sórdidos agentes. La fábula inicial —que reclama el perdón para no ofender el decoro del lector o del hipotético editor que recoja el manuscrito del marrano ante ciertos pasajes «chocantes»— permite una dosis constante de ironía que sustenta este relato acerca del desamparo, acerca de la «inadecuación» del ser femenino en este fin de siglo:

Je sais à quel point cette histoire pourra semer de trouble et d'angoisse, à quel point elle perturbera de gens. Je me doute que l'éditeur qui acceptera de prendre en charge ce manuscrit s'exposera à d'infinis ennuis. La prison ne lui sera sans doute pas épargnée, et je tiens à lui demander tout de suite pardon pour le dérangement.¹

Pero en su mudanza bestial, esa voz analizará el costado animal del ser humano donde ya la víctima merecedora de las críticas no será únicamente la mujer sino también el hombre. Lo animal se presenta revestido de esa voz pueril que neutraliza las modificaciones más evidentes.

A su vez, hay un estudio minimalista e interesante acerca del más animal de los sentidos: el olfato; ya que la absorción del mundo desde la condición animal entabla un paralelo de referencialidad irónica a través del trabajo de la protagonista en una perfumería y a través de su paulatina y desesperada necesidad de cremas y perfumes como pulsión exacerbada de lo femenino. En esta instancia, el texto se crispa en una arrolladora crítica a la cosmética y a la femineidad.² Reacciones provenientes del olor que implican una inmediatez propia del mundo de hoy y que Darrieussecq intenta explorar a tal punto de concebir un relato que transporta el mundo de la imagen a un mundo de olores, con sus infinitas y a veces desagradables mutaciones posteriores.

Esa criatura que no comprende la realidad imperante aparece como una individualidad trastornada no sólo en relación con su mentalidad e ideología sino por un cuerpo, ni del todo presente ni del todo ausente —ya fémina ya cerdo—, que altera todos sus ciclos naturales y, principalmente, trastorna el ciclo femenino.

Es indudable la lectura de esta mutación también en el cuerpo social, teniendo en cuenta que en 1996 —el año de publicación de la novela— toda Francia estaba sumida en huelgas de transportes y de estudiantes que instalaron por vez primera, en una sociedad legitimada internacionalmente como culia y civilizada, los mensajes acerca del fin del empleo, la xenofobia y más de una duda acerca de la igualdad de oportunidades.

Las amenazas crecientes en el cuerpo individual y social de la Europa contemporánea proponen una fuga en la actitud de la protagonista hacia el final del relato por recluirse

- 1 DARRIEUSSECQ, MARIE, *Trausmes*, Paris, P.O.L. éditeur, 1996.
- 2 ACKERMAN, DIANE, *Historia natural de los sentidos*, Buenos Aires, Emecé, 1992.

en un mundo mejor, en el bosque, donde es más fácil ser, merced a la convivencia con otras bestias como ella, y donde a su vez es más fácil conseguir compañero. Huida quizá jerarquizada por constituirse en el pretexto para escribir, para producir; remitiéndonos a la necesidad de «una habitación propia» para que esta «voz» narre.

Harold Bloom, polémico crítico norteamericano, sostiene que las seguidoras feministas de Woolf se han equivocado de profeta ya que al reclamar esa habitación propia la novelista inglesa se refería a «un contexto donde esas seguidoras pudieran emularla escribiendo una narrativa digna de Sterne y Austen»;³ es evidente que el texto francés reclama esa habitación propia que irónicamente se ha transformado en una granja mediatizada con teléfono y televisión, donde la chancha — envuelta en el aroma de su propio cuerpo confundido con el humus— se recluye para escribir en medio de un bosque en las afueras de la ciudad. Woolf, dirá Bloom, «una de las grandes estetas, ha sido engullida por despiadadas puritanas, para quienes la belleza en literatura es sólo otra versión de la industria de los cosméticos».⁴ Por lo tanto, este mutis desencantado en su origen y esperanzador, al menos, en la promesa de la escritura aunque más no sea de una femineidad alterada instala una falta de ubicuidad del ser femenino sometido sin tregua por el patriarcado y las instituciones y víctima de sus propias futilidades.

El desorden moral parece, entonces, haber sido instalado por una sociedad que moldea y transforma las individualidades, que produce nuevas subjetividades, que muestra al hombre como presa fácil de los mecanismos del poder que él mismo genera a través de los prototipos de varón que frecuentan el texto: políticos corruptos, extranjeros mesiánicos, amantes devenidos proxenetas o ejemplares de virilidad menguante.

La mujer se transforma en objeto de consumo no sólo a causa del mundo exterior sino de ella misma a través del mundo del *fashion* y de su imperiosa necesidad de insertarse en el competitivo mundo laboral

utilizando sus atributos físicos; la mujer transformada en bestia por medio de su preocupación excesiva e irracional en un cuerpo que logra su representatividad en la obsesión del espejo y en el juicio que los hombres le imparten: devolución de una mirada que sentencia y dirime y parece sostener por sí sola la existencia todopoderosa de un nuevo dios secular: el deseo. De esta manera, todo el texto que nos ocupa se podría leer como la manifestación ficcional del libro del filósofo francés Gilles Lipovetsky, *L'empire de l'éphémère*, que estudia las modificaciones que el mundo de lo superficial produce en las individualidades a través de una historia sociológica de la moda como estética de las apariencias. *Truismes* puede ser leída como la textualidad de las limitaciones de los agentes sociales en un entorno fuertemente tipificado, ya no sólo por la moda sino por una variedad de discursos que han sabido demostrar su rol en la conformación de una contracultura: el periodismo, la televisión, los partidos políticos, la publicidad; todos presentes en el texto ya sea en la violencia de los periodistas, a través de ecologistas tramposos, los *talk-shows*, la imagen de la protagonista en una gigantografía de uso político como un nuevo Big Brother o, sin lugar a dudas, la moda que en palabras de Lipovetsky puede ser entendida como «système original de régulation et de pression sociales», «mimétisme du désir et des comportements», «théâtre permanent des métamorphoses fugitives», «poétisation de la différence morphologique des sexes»,⁵ para citar las definiciones más aplicables a nuestro texto. En síntesis, la moda como el espacio privilegiado que ha incorporado lo femenino dentro de un sistema de complejas e infinitas modificaciones, en la convivencia extraña de imágenes antagónicas, disparatadas que como en este texto en más de una ocasión se dispara al absurdo.

Pero como ya adelantamos, el texto francés se constituye en el eslabón de una narrativa que explora la temática del género y sus aspectos socioculturales. Nos dedicaremos a establecer esas relaciones que encuentran en el texto francés un modelo ejemplar de esta

3 BLOOM, HAROLD, *El canon occidental*, Buenos Aires, Anagrama, 1995.

4 *Ibid.*

5 LIPOVETSKY, GILLES, *L'art de l'éphémère*, Paris, Folio, 1987.



dialéctica que se instaló para quedarse en la narrativa norteamericana y europea.

Jeannete Winterson es la novelista que más ha profundizado en ello. A partir de su novela *The Passion*⁶ indagó los límites expresivos en el abordaje de un género que se asume como categoría permeable a través de personajes perfectamente autónomos. Así el punto más alto de esta escritora es la tensión lírica con que trama la inestabilidad de los géneros en constante mutación. Exploración de la femineidad no como algo dado sino en construcción. En este caso, el territorio ambiguo del cuerpo se muestra en un detalle inquietante: los dedos palmeados, ligados por una débil membrana como marca de singularidad a manera de una criatura anfibia. Todo esto estructurado sobre un fuerte universo sensorial que con connotaciones feministas que la autora continuó explorando en *Written on the body*.⁷

En el panorama de la novela inglesa de los noventa aparece Will Self, un escritor londinense que publica en 1992 un libro dividido en dos partes *Cock & Bull*,⁸ como dos novelas separadas entendidas como patrañas de fuerte desestabilización de los valores constitutivos de un género a partir de la sátira

Nuestra última escala en este mundo bizarro y transgenérico será la novela italiana *Virginio* de Silvio Raffo,⁹ publicada en 1997, que plantea a manera de epistolario —como hemos visto, todas ficciones de la subjetividad— la búsqueda de la identidad de una criatura totalmente dionisíaca, consciente de una belleza inquietante. Suerte de nuevo Tiresias de los tiempos presentes y futuros, un ser nuevo, de absoluta profecía y videncia.

En conclusión, la novela europea actual indaga los fenómenos de proceso de pasaje genérico a través de relatos de fuerte subjetividad.

Bibliografía

- BELSEY, CATHERINE, «Postmodern Love: Questioning the Metaphysics of Desire», *New Literary History* 25 (1994), 683-705.
- FICK-MICHEL, N., *Art et mystique dans les Métamorphoses d'Apulée*, Paris, Les Belles Lettres, 1991.
- FOUCAULT, MICHEL, *Historia de la sexualidad*, México, Siglo XXI, 1977
- LODGE, DAVID, *El arte de la ficción*, Barcelona, Península, 1998.
- REST, JAIME, *Mundos de la imaginación*, Caracas, Monte Avila, 1978.



6 WINTERSON, JEANNETTE, *La pasión*, Buenos Aires, Sudamericana, 1989.

7 WINTERSON, JEANNETTE, *Escrito en el cuerpo*, Barcelona, Anagrama, 1994.

8 SELF, WILL, *Cock & Bull. Dos patrañas*, Buenos Aires, Seix Barral, 1996.

9 RAFFO, SILVIO, *Virginio*, Milano, Il Saggiatore, 1997.