

SILUETA GÓTICA EN EL RELATO LATINOAMERICANO:
ACERCAMIENTO ERÓTICO A “LAS ISLAS NUEVAS”, “ES QUE SOMOS MUY
POBRES”, “TAN TRISTE COMO ELLA”, “LA TIJERA” Y “PIERROT DE LA
CAVERNA”.

YILBER MIGUEL GIL GIL

UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA
ESCUELA DE TEOLOGÍA, FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

ESTUDIOS LITERARIOS

MEDELLÍN

2018

SILUETA GÓTICA EN EL RELATO LATINOAMERICANO:
ACERCAMIENTO ERÓTICO A “LAS ISLAS NUEVAS”, “ES QUE SOMOS MUY
POBRES”, “TAN TRISTE COMO ELLA”, “LA TIJERA” Y “PIERROT DE LA
CAVERNA”.

YILBER MIGUEL GIL GIL

Trabajo de grado para optar al título de Profesional en Estudios Literarios

Asesor

IVAN DARÍO CARMONA ARANZAZU

Magíster en Filosofía

UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA

ESCUELA DE TEOLOGÍA, FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

ESTUDIOS LITERARIOS

MEDELLÍN

2018

AGRADECIMIENTOS

Es pertinente y más que justo agradecer a Iván Darío Carmona, hombre de buena fe, por haberme acompañado en todo este trajín con palabras y formatos, por nunca dejar de enseñar. A Luz Adriana Sánchez por las horas de corrección, la dedicación y la desconcertante confianza en este cometido académico. A Sebastián Salázar, J. J. Giraldo y Javier Saldarriaga por ayudarme a dar con la idea inicial y también la formal. Asimismo, a todos los Alejandros, a todas las Marias y los nombres que no se repiten, por la compañía en el ocio y las conversaciones serias.

CONTENIDO

1. INTRODUCCIÓN.....	7
2. IMAGEN TRANSGRESORA Y DESNUDA.....	9
3. FIGURA GOTICA EN EL RELATO LATINOAMERICANO.....	31
3.1. MARÍA LUISA BOMBAL. LAS ISLAS NUEVAS.....	34
3.2. JUAN RULFO. ES QUE SOMOS MUY POBRES.....	41
3.3. JUAN CARLOS ONETTI. TAN TRISTE COMO ELLA.....	46
3.4. AUGUSTO ROA BASTOS. LA TIJERA.....	52
3.5. RUBEM FONSECA. PIERROT DE LA CAVERNA.....	59
4. A MODO DE CONCLUSIÓN: PECHOS PEQUEÑOS ¿NUESTRO DESNUDO GÓTICO?.....	66
5. OBRAS CITADAS	74

LISTA DE IMÁGENES

Imagen 1. Políptico de Gante

Imagen 2. Venus

RESUMEN

En el siguiente trabajo nos dedicaremos a abordar la prosopografía específica de las protagonistas de “Las islas nuevas” de María Luisa Bombal, “Es que somos muy pobres” de Juan Rulfo, “Tan triste como ella” de Onetti, “La tijera” de Augusto Roa Bastos” y “Pierrot de la caverna” de Rubem Fonseca, cuyos rasgos se comunican con los de las figuras femeninas del desnudo gótico, estudiado por Kenneth Clark. Conduciremos este acercamiento desde la perspectiva erótica pensando el aggiornamento de esta figura medieval como contingencia dentro del relato latinoamericano.

PALABRAS CLAVE: Transgresión, desnudez, relato, Medioevo, erotismo, desnudo, protagonista.

INTRODUCCIÓN

Habría que decir aquí, justo aquí, que las páginas en adelante responden a una coincidencia y nada más que eso. Surgido de las entrañas medievales, en palabras de Kenneth Clark, el desnudo gótico femenino advierte ser un “convencionalismo de alternativa”, una forma singular de cuerpo de la que una multitud europea de pintores y escultores se apropió entre las ruinas del periodo románico y la cumbre del gótico. Pero hasta aquí no hemos llegado al asunto nuclear que nos convoca.

Vale aclarar este escrito como un proceso en sus distintas fases, rumbo a unas conclusiones consistentes y respaldadas. Así pues, el primer capítulo de este abordaje intenta hacer un recorrido entre piedra, mármol, lienzo y color, desde Bamberg hasta Kronach (no se trata de un asunto exclusivamente alemán), donde esta silueta llamada “desnudo gótico femenino” vislumbra su consolidación, y hacernos así con una idea clara de a qué llamamos desnudez gótica. Con base en ello nos proponemos un rastreo en cinco cuentos latinoamericanos de elección azarosa, donde sabemos de la sobrevivencia casual de la silueta gótica, y estando allí la pregunta es lo bastante peligrosa: ¿igual que los artistas plásticos medievales nuestros escritores (Maria Luisa Bombal, Juan Rulfo, Juan Carlos Onetti, Augusto Roa Bastos y Rubem Fonseca) hallaron el erotismo por medio de esa silueta gótica femenina? ¿en qué medida? ¿hasta qué punto? A ello dedicaremos el segundo capítulo, fase en que perseguiremos la singularidad de las protagonistas de cada cuento, con la atmosfera conceptual del erotismo que nos proporcionan el pensador George Bataille y el ensayista Octavio Paz. Por último, dedicaremos un capítulo breve a la siega: a los puntos de

encuentro entre las protagonistas vistas y al derecho de una reflexión final. Ese, nuestro capítulo tercero, funge como conclusiones generales y como mercado de las letras y las formas plásticas, en procura de entender a qué territorios nos arrojó el proceso en el cual nos enfrascamos, desde el desnudo gótico nacido en el claroscuro Medioevo, que retomamos como lupa de análisis en la joven cuentística latinoamericana del siglo XX.

En breve, se trata de un rastreo por la prosopografía femenina de la ficción latinoamericana entre 1939 y 1979. Más allá (o acá), se trata de una indagación por el erotismo en nuestra narrativa breve, a la vez que por cierta silueta femenina frecuente, por lo menos en estas cinco ocasiones en que la literatura nos convoca a cierta meditación fugaz.

CAPÍTULO 1 IMAGEN TRANSGRESORA Y DESNUDA

Tendida estás, preciosa, y tu desnudo canta
Suavemente oreado por las brisas de un valle.
Ah, musical muchacha que graciosamente ofrecida
Te rehúsas, allá, en la orilla remota.

“A una muchacha desnuda”, Vicente Aleixandre.

En 1651, Leonardo da Vinci escribirá en *El tratado de la pintura*, un pequeño fragmento de título *Como se dibuxaran las mugeres*, donde dice “las mugeres se representarán siempre con actitudes vergonzosas, juntas las piernas, recogidos los brazos, la cabeza baxa, y vuelta hacia un lado” (De Vinci 27). Este fragmento insólito, a ojos de nuestra época, revela una idea que puede estar atravesando la historia misma del arte: la pretensión de determinar una imagen ideal femenina, de construir un cuerpo agradable para un contexto cultural específico. En tal sentido, los estudios sobre la pintura y la escultura nos permiten considerar la resignificación del ideal de representación a lo largo de la historia, desde la Venus de Willendorf y el resto de estatuillas paleolíticas, pasando por la Venus de Praxíteles o Afrodita de Cnido y las Venus del Renacimiento, hasta llegar a nuestros días . En ese rumbo, Kenneth Clark, teórico pictórico inglés, en *El desnudo: un estudio de la forma ideal* (1956), aborda, a partir de Croce, la cuestión del ideal femenino y masculino en la pintura y la escultura en el desnudo, proponiendo que:

El ideal es como un mito, en el que la forma terminada puede entenderse solo como el fin de un largo proceso de crecimiento. En el principio, indudablemente, está la coincidencia de los deseos ampliamente difundidos y los gustos personales de unos cuantos individuos dotados de la capacidad de simplificar sus experiencias visuales en formas fácilmente comprensibles. Una vez ha tenido lugar esta fusión, la imagen resultante, aunque todavía

en estado plástico, puede ser enriquecida o refinada por las siguientes generaciones
(Clark 26-7)

Cabe insistir en que este planteamiento es propuesto por Clark en su libro sobre el desnudo, el cual será reconocido por Ernst Gombrich en *La historia del arte* (decimosexta edición aumentada de 1995), donde lo recomendará como un estudio de temas o motivos pictóricos, no como un estudio de un género pictórico (643). A pesar de este juicio crítico, encontramos ya en el abordaje de Clark un interés por desentrañar esa categoría de género, que sobrepasa la mera concepción del desnudo como un tema continuo en la historia de la pintura y de la escultura.

Evidencia de ello es la revisión inicial que hace del mismo:

La lengua inglesa, con amplia generosidad, distingue entre el desnudo corporal (*the naked*) y el desnudo artístico (*the nude*). La desnudez corporal es aquella en la que nos encontramos desvestidos, despojados de nuestras ropas; por lo que dicha expresión entraña en cierta medida el embarazo que experimentamos la mayoría de nosotros en dicha situación. La palabra *nude*, el desnudo, no comporta, en su uso culto, ningún matiz incómodo. La imagen vaga que proyecta en nuestro espíritu no es la de un cuerpo encogido e indefenso, sino la de un cuerpo equilibrado, feliz o lleno de confianza: el cuerpo reformado (17)

Es de sumo interés, la diferenciación que hace Clark donde la clave reside en la ausencia de incomodidad, de ahí que el cuerpo se reforme y se disponga de una manera particular. Desde una perspectiva similar Luis Rosales comprende las implicaciones del desnudo:

El tema del desnudo no es sólo un tema artístico. Tuvo constantes implicaciones con la moral social que le impidieron descubrir su sentido y encontrar su camino [...]. La

temática del desnudo implicaba nada menos que la necesidad de la invención de la mujer. Ante todo, el artista es un hombre —un hombre emparedado con la vida— y tanto el hombre como el artista tenían que darle cuerpo al ensueño de la mujer para irlo haciendo realidad. Cada uno de nosotros ha creado personalmente este momento, ha sentido la necesidad de inventar la amada para hacerla más suya, para hacerla más propia (Rosales 15).

A pesar de que Rosales lo ve como un tema y no como un género, acepta la noción de un ideal, que nombrará ensueño, con rumbo a su realización, digamos, visual o comunicativa; por su parte, Kenneth Clark no eludirá el término, ya visible cuando lo refiere como un mito, como imagen enriquecida, “como un receptáculo en el que puede verterse cada vez más experiencia” (Clark 27). Es así como el desnudo, bien como tema o género, comprende la idea de una disposición de las formas del cuerpo que puede estar influenciada por lo que Clark llama “deseos ampliamente difundidos” (27), siendo la coincidencia con la visión de cada época frente al cuerpo lo que podría, entonces, estar determinando la disposición de estas formas en el terreno artístico. Ahora bien, ese ideal es, justamente, “un receptáculo”, no es algo cerrado e inamovible, por ello no es de extrañar cuando diga que “al igual que un edificio, el desnudo, representa el equilibrio entre un esquema ideal y las necesidades funcionales” (Clark 31); no se trata del mero ideal, sino, también, de la misma aplicabilidad, del conocimiento de la época sobre el cuerpo y de lo que significa, por ejemplo, la imagen del cuerpo para las elites artísticas, para los organismos de control o censura del arte y los propios estilos o movimientos artísticos en los que se inscriben los pintores y escultores.

En este despliegue de apenas generalidades acerca del desnudo, lo único certero parece ser la creencia en ese ideal representado o que ejerce influencia en el artista. Es pertinente anotar

que la participación del artista en la constante resignificación del ideal es considerada por Clark en respuesta a la premisa aristotélica de que por el artista conocemos los objetivos inalcanzados de la naturaleza, frente a la que se posiciona así:

Tras esta afirmación se oculta gran cantidad de suposiciones, la más importante de las cuales es que todo posee una forma ideal, de la que los fenómenos de la experiencia son réplicas más o menos corrompidas. Esta hermosa ficción ha atormentado las mentes de los filósofos y tratadistas de estética durante más de dos mil años, y aunque aquí no necesitamos sumergirnos en un mar de especulaciones, no podemos hablar del desnudo sin tener en cuenta su aplicación práctica, porque cada vez que criticamos una figura diciendo que tiene el cuello demasiado largo, las caderas demasiado anchas, o los pechos demasiado pequeños, estamos admitiendo, en términos muy concretos, la existencia de una belleza ideal” (25 -6)

En ese sentido, la belleza ideal bombardeará toda la historia de la humanidad, desde el paleolítico hasta los tiempos contemporáneos. En concordancia con los propósitos de este trabajo más que detenernos en las implicaciones del ideal de belleza, nos resulta imperativo rescatar la visión de desnudo cuya base es el cuerpo, la desnudez del cuerpo, por lo menos, y una actitud precisa ante esa desnudez con la que juega el pintor o el escultor. Luis Rosales, por ejemplo, dirá que “el desnudo es de alguien que nos revela su intimidad” (10), tal vez una intimidad que revela confianza, y podemos hermanar esta apreciación con la de Clark de “cuerpo reformado”, de una intimidad que no es incomoda o, por lo menos, no refleja esa incomodidad.

Es preciso comprender el carácter representativo del ideal y, por tanto, la existencia de creaciones que se erijan sobre nociones que se le opongan. Vemos que cada época y cada región responden a un ideal distinto, por lo que una imagen detallada y específica no sería algo correcto ni acertado a decir, nos es improcedente hablar de un “ideal único de belleza Occidental”, puesto que se trata de un grupo variopinto de representaciones de dicho ideal; con todo, sí podemos acercarnos a las pequeñas rupturas en los ideales de época, dentro de ese grupo variopinto, los cuales no, precisamente, cambian los estereotipos, pero sí brindan la sensación de variedad, de que no existe una sola y única imagen de la mujer o el hombre, como podría creer alguien ante una afirmación como la de Leonardo da Vinci, citada al inicio del escrito.

Clark dedica un capítulo entero, titulado “El convencionalismo de alternativa”, de su libro sobre el desnudo a una de estas rupturas. Ahí explora la imagen femenina corporal en forma de bulbo, junto a la de raíz en el hombre, que para él resultarían símiles de lo informe, la vergüenza, lo oscuro y lento (297). Este capítulo aparece más de una vez anunciado en el desarrollo de su libro, llegados a él escribirá que:

De acuerdo con la distinción que he hecho al principio entre el desnudo artístico y la desnudez corporal, cabe preguntar con qué pretexto es posible incluir el cuerpo gótico en este libro. La respuesta es que siendo necesaria la desnudez para determinados temas de la iconografía cristiana el cuerpo debía recibir una figura memorable, y al final los artistas góticos elaboraron un nuevo ideal (297).

El desnudo gótico es considerado en el marco del surgimiento de un nuevo ideal en el mundo medieval, una relación nueva con el cuerpo en su representación. Clark argumenta que la resistencia cristiana a los dioses paganos (usualmente, desnudos) castigó con fuerza el género del desnudo, y considera que el gran factor de esa resistencia fue la continuación de la idea platónica

de que “los seres espirituales se degradan al asumir una forma corpórea” (297). Así pues, el medioevo no se muestra como la era más apropiada para la relación con el cuerpo en el mundo artístico, y en ese contexto quedan a resaltar dos períodos: el románico y el gótico. Pese a la dificultad de datar estos períodos, Gonzalo Soto, en su escrito “La estética medieval” los localiza entre el 980 y el 1130 de nuestra era, y entre el 1130 y el 1280, respectivamente. Soto anota, a propósito de la época del estilo románico, que en él “el arte es esencialmente un sacrificio, mediación entre el hombre y la divinidad” (155) y que la potestad del arte estaba en manos de los monjes, es decir, ellos eran los artistas, los cuales tomarán el estilo románico como un arte funerario, litúrgico y musical. Es en este contexto, donde Clark comenzará a rastrear el “convencionalismo de alternativa”, pues notará que el cuerpo “dejó de ser el espejo de la perfección divina y se convirtió en objeto de humillación y vergüenza. El arte medieval entero es prueba de cuán completamente extirpó el dogma cristiano la imagen de la belleza corporal” (Clark 298). Esto permite dejar sentada una base contextual: los valores de humillación y vergüenza del cuerpo como fundadores de un estilo del desnudo, bien por seguirlo o por estar en total contrariedad. En esta escala temporal

En Oriente los estilos duraron milenios, y no parecía existir razón alguna por la que debieran cambiar. Occidente jamás conoció esta inmovilidad; siempre estuvo inquieto, intentando soluciones nuevas y nuevas ideas. El estilo románico no se prolongó más allá del siglo XII. Apenas habían conseguido los artistas abovedar sus iglesias y distribuir sus estatuas de forma nueva y majestuosa, cuando otra idea hizo que todas esas iglesias románicas y normandas parecieran vulgares y anticuadas. Esta idea nueva nació en el norte de Francia y constituyó el principio del estilo gótico (Gombrich 185).

El invento del que habla Gombrich es la exploración en el abovedamiento por vigas cruzadas que permite la pomposidad de las catedrales góticas, pero esto no es de interés aquí; lo que sí es a destacar es el momento de transición, que sentaría el gótico en el siglo XIII, y su comprensión de las iglesias como centro de poder cultural de la época (170). Será en ellas donde Clark encuentra las bases del desnudo gótico, se topa en primera instancia con la Catedral de Bamberg, donde aparecen esculpidas las figuras de Adán y Eva, y “sus cuerpos son tan poco sensuales como los contrafuertes de una iglesia gótica. La figura de Eva se distingue de la de Adán sólo por dos pequeñas y duras protuberancias muy separadas del pecho” (Clark 98). Así pues, el templo sagrado fue el lugar preciso para el inicio de este ideal femenino, donde hoy se nos revelan estos cuerpos curiosamente como si la historia misma los hubiese pasado por alto. El que se desarrollen ahí, además de haber sido centro de poder, como señala Gombrich, puede responder a que “la iglesia gótica se encuentra en una fase de su génesis, se hace, por decirlo así, ante nuestros ojos, y representa un proceso, no un resultado” (Soto 164-5). Esta apreciación de Gonzalo Soto nos permite adentrarnos con cautela en este entorno medieval, más cuando pensamos en el segundo espacio determinante de este recorrido: la catedral gótica de Bourges, con la escena del Juicio Final, allí Clark notará entre la multitud “una joven de confiada virtud que muestra por primera vez el estilo gótico aplicado al desnudo femenino” (303). Más adelante, confirmará que

el maestro de Bourges ha reducido el modelo clásico al estilo gótico, más rarificado. La cadera que sostiene el peso no describe un arco sensual, sino que se alisa inmediatamente después del hueso. El pecho y el estómago se aplanan también formando una sola unidad, en la que los pequeños senos se encuentran muy separados. Era la fórmula gótica perfecta para el desnudo femenino (303).

En Bourges como en una multitud de iglesias, estarían las bases del estilo gótico en su faceta del desnudo, revelando ya una imagen femenina determinada. En el gótico, nos dirá Soto, “lo único realmente existente es el individuo” (162), el artista obedecerá un contenido eclesiástico, pero preservará cierto matiz laico. En ese sentido, el cuerpo vendrá a asumirse de un modo totalmente distinto, se creería entonces en la resurrección de los viejos preceptos o estilos griegos, pero

existe gran diferencia entre el arte griego y el gótico, entre el arte del templo y el de la catedral. Los artistas griegos del siglo V a.C. se interesaron principalmente en cómo construir la imagen de un cuerpo bello. Para el artista gótico, todos esos métodos y recursos no eran más que medios para un fin: representar su tema sagrado de la manera más emotiva y veraz posible. (Gombrich 193)

Sin embargo, en el caso de Gombrich, hablando del cuerpo, se está más cerca a la figura de Cristo y de María, por su parte Kenneth Clark se concentrará en otra figura más favorable a su creencia en el desnudo gótico femenino: Eva. Se detendrá en dos Evas, con exactitud, en la de Van Eyck en el retablo de Gante y la de Hugo Van der Goes en el mito del pecado. Más tarde se topará con las famosas *Vanitas* (la de la Escuela de Memling y la de Bellini), pero notará que “los cuerpos de las *Vanitas* son idénticos a los de las Eva gótica: el mismo estómago amplio y caído, los mismos pechos pequeños, las mismas piernas cortas que apenas podrían transportar a su dueña a la iglesia o al mercado” (307). En este momento de síntesis es donde se encuentra, entonces, un aproximado a esa definición de desnudo gótico femenino. Durante todo el libro de *El desnudo*, previo al capítulo, Clark le ha conferido dos características especiales a este desnudo en particular: los senos pequeños y el vientre hinchado.



Img. 1. (Van Eyck, Jan. *Políptico de Gante*, 1432).¹

Estas dos cualidades enunciadas parecen quedar conferidas con exactitud a la Eva del *Retablo de la Adoración del cordero místico*, obra que, en definitiva, “est un témoignage de foi et non une exhibition de délicatesse profanes. Et pourtant dans ses représentations sacrées, l’atmosphère dans laquelle baignent les personnages et les choses est vraie”² (Bergamaschi 31). Giovanna Bergamaschi resaltaré la delicadeza de Van Eyck, la fijación en los detalles, su toque de realismo en ese “testimonio de fe”, pero no resalta ningún atisbo de erotismo, por lo que podría concluirse no está en el interés ni en el resultado (la obra) del pintor. Ahora bien, a Bergamaschi también le interesa la ciudad desconocida en el centro de la obra, ya que “A Travers de cette ville, c’est le monde des hommes qui entre dans l’espace divin de la Rédemption, et il y

¹ En el extremo superior derecho de la imagen se puede apreciar la figura de Eva.

²[Trad. Propia]: Es un testimonio de fe y no una exhibición de delicadezas profanas. Sin embargo, en su representación sagrada, la atmósfera en la que se sumergen personajes y cosas es verdadera.

entre avec ses couleurs, ses proportions, ses créations. Les fils d'Adam et Eve sont sauvés, mais aussi leur histoire future et le fruits de cette histoire”³(Bergamaschi 32). Así pues, desde esta perspectiva, Van Eyck no nos ofrece el punto de vista erótico en este estereotipo de mujer gótica, solo nos presenta la puesta en escena, como lo indica el mismo título, de la adoración mística, del hombre que se sabe criatura de Dios, hijo de Eva, del pecado y en busca de su redención.

En este rumbo de la historia de la pintura no puede esperarse que todas las mujeres sean iguales físicamente o respondan con la misma disposición del cuerpo, al punto que Clark encuentra un nuevo exponente (y una nueva forma) de “convencionalismo de alternativa”, pues descubre que “con Cranach, el desnudo gótico en sentido estricto se realiza y expira; pero las proporciones anticlásicas son aún perceptibles en las figuras desnudas del arte nórdico hasta el siglo XIX” (323). El caso de Lucas Cranach el Viejo es bastante particular, puesto que “coge el cuerpo gótico, con sus hombros estrechos y su estómago abultado, y le da unas piernas largas y esbeltas, una cintura fina y una silueta suavemente ondulada” (Clark 320). Y es curioso, porque si para Clark el desnudo gótico femenino se consolida, a la par que cesa, en Cranach, por ejemplo, la hinchazón del vientre disminuye, aunque no desaparece. Parece ser, entonces, que el valor determinante en esta rama del desnudo son unas “proporciones anticlásicas”, un estado de ruptura, o por lo menos es lo que puede estar en el fondo de los rasgos de pechos chicos y vientre abultado, presentes, sobre todo en la imagen de Eva que rastrea Clark, esas son las imágenes de bulbo, oscuras, siniestras, son el nuevo ideal, el convencionalismo de alternativa. El vientre hinchado, por ejemplo, podría referir el estado de embarazo de Eva, condición de madre de la humanidad —¿un proceso al modo de la iglesia gótica, como señalaba Soto?—. En todo caso, el

³ [Trad. Propia]: A través de esta ciudad, el mundo de los hombres es el que entra en el espacio divino de la Redención, y entra con sus colores, sus proporciones, sus creaciones. Los hijos de Adán y Eva son salvados, pero también su historia futura y los frutos de esta historia.

medieval será un período de gran simbología, por ejemplo, “la amphisbena, esa serpiente con dos cabezas, una en el lugar habitual y otra tras la cola con sus entrelazos laterínticos, es la lucha entre bien y mal, Eva y María” (Soto 168). La última frase resuena, en tanto Eva queda como antítesis de María, como, podríamos decir, figura de pecado.

De lo anterior podemos destacar la caracterización de la forma específica de una desnudez gótica que Clark define, propone, así como la identificación de un momento curioso, determinante, entre el Siglo XV y el Siglo XVI, cuando este desnudo “de ser una encarnación de la humildad y la vergüenza se convierte en medio de provocación erótica” (Clark 308). Este punto de transgresión, de ruptura dentro de la misma ruptura que es ya el mundo gótico del desnudo, es el que más llama nuestra atención, el punto de transición hacia lo erótico entre la figura de *Eva*, *Venus*, *Diana* y el resto de las mujeres representadas en esta época. La pregunta más cercana, entonces, es ¿cómo pudo moldearse el erotismo entre la humillación y la vergüenza? A la que Clark responde:

la misma degradación que había sufrido el cuerpo a consecuencia de la moralidad cristiana sirvió para hacer más agudo su impacto erótico. La fórmula del ideal clásico habría sido más protectora que ningún ropaje; mientras que la forma del cuerpo gótico que sugiere que estaba normalmente vestida, le confirió la indecencia de un secreto (311).

Vemos que en el abordaje de Clark el desnudo conserva el carácter de intimidad que Luis Rosales le otorgaba, por ese secretismo de estas nuevas figuras; además podemos comprender las transformaciones del desnudo de Cranach, fundamentalmente ese toque erótico que no estaba en la Eva de Van Eyck, todavía muy empapada de pecado y vergüenza para saber de erotismo. Conviene considerar el carácter ambiguo que la imagen de Eva contiene desde el mito judeocristiano sobre el que Paz apunta, pensando la pareja primigenia, que:

son la pareja primordial, la que contiene a todas. Aunque es un mito judeo-cristiano, tiene equivalentes o paralelos en los relatos de otras religiones. Adán y Eva son el comienzo y el fin de cada pareja. Viven en el paraíso, un lugar que no está más allá del tiempo sino en su principio. El paraíso es lo que está antes; la historia es la degradación del tiempo primordial, la caída del *eterno ahora* en la *sucesión*” (219).

La carga simbólica del mito empuja hacia el suelo a Eva, tal vez por ello la prominencia de su vientre, “la curva del estómago”, de la que habla Clark, donde está el estilo anticlásico del gótico femenino, pues “mientras en el desnudo antiguo el ritmo dominante es la curva de la cadera, en el convencionalismo de alternativa es la curva del estómago” (305). Clark asocia la curva de la cadera con un “sentido ascendente”, un símbolo de energía y control, mientras que la curva del estómago revela relajación, gravedad, pesadez. Así pues, esta Eva gótica representa su destino en consecuencia del pecado, la caída a la tierra; Paz mismo notará que “el pecado de Adán y Eva los arroja al tiempo sucesivo: al cambio, al accidente, al trabajo y a la muerte” (219). En esa situación no habría lugar para el erotismo y Eva estaría condenada a la tierra, al esfuerzo, a esa pesadez suya, al oficio, al trabajo. Y eso está, en suma, distante del plano erótico, pues como apunta Bataille (56) en *Las lágrimas de Eros* el trabajo operaría un distanciamiento del plano erótico al redireccionar su energía,

Pero, si es cierto que el trabajo es el origen, si es verdad que el trabajo es la clave de la humanidad, los hombres, a partir del trabajo, se alejaron por entero, a la larga, de la animalidad. Y, en particular, se alejaron de ésta en el plano de la vida sexual. En principio, en el trabajo, adaptaron su actividad a la utilidad que le asignaban. Pero no se desarrollaron tan sólo en el plano del trabajo: en todo el conjunto de su vida hicieron que sus gestos y su conducta respondieran a un fin perseguido (56).

En este sentido, la imagen de Eva quedó asociada al trabajo, a un fin determinado; su vientre hinchado como representación del proceso de embarazo estaría distante del erotismo, pues como Bataille diría en numerosas ocasiones, el objetivo del erotismo no es la reproducción. Por otra parte, la carga de pesadez no respondería al erotismo, sino, precisamente, a ese trabajo sobre la tierra, sobre la maternidad, no a la búsqueda de la continuidad. Es comprensible, en ese sentido, que no podamos decir que esta Eva gótica sea erótica. Persisten en esta representación gótica de Eva aspectos del mito judeocristiano del nacimiento de la humanidad, ampliamente representado en el arte, sobre el que Hall comenta:

Casi nunca representan los artistas a la pareja [Adán y Eva] sin ombligo. Según la tipología medieval, Adán prefiguraba a Cristo, ya que uno y otro eran el primero hombre de su era o ‘dispensación’. Por una razón semejante, Eva, la primera madre, prefiguraba a la Virgen, o en otros casos a la misma iglesia. (Hall 27).

Este atisbo a la percepción medieval de la madre Eva nos brinda un suelo más firme para considerarla, junto a Clark, como imagen de pesadez, que estaría mostrando la obra de Van Eyck. Cranach, por su parte, con “los collares, cinturones, sombreros enormes y transparentes ropajes que llevan sus diosas no nos dejan duda alguna de su intención erótica” (Clark 320). Se trata de un proceso misterioso en la desnudez gótica femenina, pues la búsqueda de Cranach ya no es la robustez, como lo fue el vientre prominente de Eva. Su Venus responde a un interés distinto. En ella podemos encontrar la desnudez de la que habla Bataille cuando dice en *El erotismo* que “se opone al estado cerrado, es decir, al estado de la existencia discontinua. Es un estado de comunicación, que revela un ir en pos de una continuidad posible del ser, más allá del repliegue sobre sí” (22). Para Bataille la desnudez destruye nuestro estado cerrado, de seres herméticos, nos permite abrirnos a la continuidad, despertarnos ante ella y Contiene, además, un cierto toque

de obscenidad que emerge en la desnudez y la hace algo más (22). Es entonces, un modo de transgresión donde aflora el erotismo. Cabe preguntarnos, entonces, ¿por qué no es erótica la Eva gótica que también goza de desnudez y qué le falta para serlo? Podríamos proponer que a su transgresión de las formas (su vientre prominente y sus senos pequeños) le embarga demasiado la angustia, la experiencia de pecado, no comprendiendo aún una experiencia interior del erotismo, como la descrita por Bataille, sino comportando una experiencia de angustia y no de una sensibilidad religiosa que permita tal experiencia erótica (43). Así pues, Cranach conservaría la angustia en el secreto del que hablaba Clark, en la intimidad que se nos confía y el cuerpo que se reforma (recordando a Rosales y a Clark), sin dejarse embargar por ello, sin permitirse vivir apenas al margen de lo prohibido, podría decir Bataille.



Img. 2. (Cranach, Lucas. *Venus*, 1532).

El caso de Cranach es, en suma, particular, puesto que “su obra no es exclusivamente religiosa, pues muchos temas son mitológicos, como por ejemplo Venus y Cupido. En su obra se puede distinguir un tipo femenino muy particular. Todos sus personajes femeninos están dotados de acusada belleza y encanto” (Granados 24). Así pues, notamos que la búsqueda de Lucas Cranach no es precisamente el trabajo, la pesadez, este tiempo de seres discontinuos como en Van Eyck. Su Venus, de hecho, se nos muestra deshaciéndose de la hinchazón del vientre, conservando los

pechos pequeños, con un manto transparente que hace de su desnudez un tesoro, una incitación.

En ese sentido,

si uno quiere sondear la *venustas* concebida como cualidad específica de Cranach, no basta hablar de fineza y composición armónica, propias para hacer olvidar lo escabroso del tema. Lo erótico resulta hasta tal punto esencial para su pintura que sería vano el intento de eliminarlo del panorama. (Selle 333)

Cranach emerge como el otro paradigma, luego de Van Eyck, pasando por Durero, Rembrandt, Lorenzo Costa y otro pliegue más de pintores europeos. Su fijación por la figura de Venus es un aspecto significativo puesto que la Venus “es muchas veces un simple sinónimo del desnudo femenino en arte sin significación simbólica ni mitológica, a no ser por algunos atributos convencionales como un espejo (...) o una paloma” (Hall 311). En este sentido, con Cranach la Venus es reapropiada por medio de la exploración de la sensualidad, la provocación, el jugueteo erótico. Ahora bien, ¿de qué más se está apropiando Cranach al tomar la figura de Venus? No podemos olvidar que en la historia de la representación de este mito, existe la división en dos desde el Banquete de Platón, oscilación de la representación de Occidente que siempre fascinó a los artistas, al punto que

para los humanistas, las dos venus eran virtuosas, constituyendo *la Venus vulgaris* un peldaño en el camino ascendente hacia la *Venus celestis*. En el arte es posible distinguir entre una y otra por su forma de vestir. La venus terrestre aparece ricamente vestida y puede llevar joyas, símbolos de las vanidades terrenales; la Venus celestial está desnuda y algunas veces tiene un vaso donde arde la llama sagrada del amor divino (Hall 311).

Puntualizando en Cranach en su *Venus desnuda* notaremos la combinación de ambas Venus, aspecto sugerido ya por Clark cuando hablaba de los adornos de sus figuras femeninas; pues a

pesar de la desnudez propia de la *Venus celestis*, hace uso de los artilugios y lujos de la vanidad como la *Venus vulgaris*. No es propiamente ninguna de las dos, es ambas siendo gótica, a pesar de que su vientre no sea cercano siquiera al de la Eva de Van Eyck, del que hablábamos páginas atrás. Sin duda, lo más característico de Cranach es su acervo erótico, la provocación de sus figuras, la soltura de sus *venustas*. Pero ¿de dónde le vino este toque provocativo?

Descubriremos, entonces,

el tema erótico le fue insinuado desde afuera, no por su soberano, el voluptuoso Príncipe Elector de Sajonia, sino por sus amigos humanistas que le abastecieron de material literario, y con las reminiscencias clásicas le suministraron de una vez la moraleja adecuada, la que Cranach, dócil y candoroso, habría de introducir en el cuadro (Sellc 34)

Esta relación de la pintura y la literatura nos permite evidenciar que estas artes no son tan distantes a lo largo y ancho de su historia. Cranach aparece como el mejor de los ejemplos. Ahora bien, es justamente en él donde el recorrido termina. En él apuntamos la constante de los pechos escasos, la variante del vientre, y sobre todo el erotismo que empapa a esta figura singular. Hemos notado, precisamente, cómo funciona esa visión del ideal como receptáculo de Kenneth Clark al acercarnos al desnudo gótico femenino; hemos apreciado, en este breve recorrido histórico, cómo el ideal de proporciones anticlásicas femeninas muta y se desenvuelve a su manera en cada artista y cómo se interpretan sus diversas apropiaciones. Como advertía Clark, no es algo hermético y no es ninguna cosa aislada, sino que se trata de algo que sucede junto a nosotros y en lo que hacemos efecto.

Así pues, en su medida, el objetivo de asumir esta desnudez como un acontecimiento de las artes plásticas se sustenta en Clark, lo complementan Sellc y Bergamaschi, y en la

identificación de dos actitudes frente a esta desnudez: la vergüenza en Eva y las Vanitas y la provocación en Venus.

El tema del ideal en el desnudo no nos habla de otra cosa sino de algo que ya advierte Umberto Eco en *La historia de la belleza* cuando dice que

representar la belleza de un cuerpo significa, para el pintor, responder a exigencias tanto teóricas (¿qué es la belleza? ¿en qué condiciones es cognoscible?) como prácticas (¿qué cánones, qué gustos y costumbres permiten llamar ‘bello’ a un cuerpo? ¿Cómo cambia la imagen de la belleza con el tiempo, y cómo cambia en relación con el hombre y la mujer?) (Eco 193).

La idea de belleza se entiende como volátil, inestable, por lo cual no se puede afirmar tajantemente que existe una representación exacta y definitiva a la que se opone la mujer gótica desnuda (más allá de la curva de la cadera, elemento que señala Clark). En este sentido, esa desnudez sería una entre tantas de los ideales que podemos encontrar en cada época, región o cultura. La idea de belleza, retomando a Clark, es receptáculo, un receptáculo que atraviesa la historia de la humanidad. Bataille, por su parte, se integrará a la discusión cuando comienza por afirmar que “la imagen de la mujer deseable, la primera en aparecer sería insulsa —no provocaría el deseo— si no anunciase, o no revelase, al mismo tiempo, un aspecto animal secreto, más gravemente sugestivo” (Bataille 149). El pensador francés reflexiona sobre este asunto de la imagen femenina, curiosamente, en relación con la prostitución (antaoño de carácter sagrado), pero no deja de sernos útil que encuentre en ella (en la figura de la mujer), el carácter de animalidad, de movimiento de violencia, pues “hay, en la búsqueda de la belleza, al mismo tiempo que un esfuerzo para acceder, más allá de una ruptura, a la continuidad, un esfuerzo para escapar a ella” (Bataille 149-50). Desde este punto, el ideal de belleza emerge como objeto que

sugiere, que demanda algo, que hace algo en quien le aprecia y en esa provocación sugerida es donde podríamos encontrar, precisamente, el carácter erótico. Para ello, es de recordar cuando Clark anuncia que

El cuerpo humano, como núcleo, es rico en asociaciones, y cuando se convierte en arte, esas asociaciones no se pierden por completo. Por esta razón casi nunca se consigue con él el concentrado impacto estético del ornamento animal, pero puede ser expresivo de una experiencia muchísimo más vasta y civilizadora (Clark 21).

Clark aquí especula ante ese traspaso de la desnudez del cuerpo al desnudo (al género como tal), que, como notábamos al inicio, se define por ser una intimidad revelada sin miedo, contenedor del ideal que es volátil. Curiosamente, Clark también refiere lo animal, como Bataille anotando la animalidad en la imagen femenina, pero como una experiencia más avasalladora en el resultado, en ese cuerpo reformado, ese cuerpo que responde a la belleza, aunque “si la belleza, cuyo logro es un rechazo de la animalidad, es apasionadamente deseada, es que en ella la posesión introduce la mancha de lo animal. Es deseada para ensuciarla. No por ella misma, sino por la alegría que se saborea en la certeza de profanarla” (Bataille 150). Es así pues que encontramos la belleza como algo que se ve, como algo que puede permitirse la mancha animal, algo observado y que provoca, y en ese camino de pequeñas pesquisas, concordaremos en la notoriedad de la existencia de un objeto deseado ante el que el sujeto se detiene y

En el momento de dar el paso, el deseo nos arroja fuera de nosotros; ya no podemos más, y el movimiento que nos lleva exigiría que nosotros nos quebrásemos. Pero, puesto que el objeto del deseo nos desborda, nos liga a la vida desbordada por el deseo. ¡Qué dulce es quedarse en el deseo de exceder, sin llegar hasta el extremo, sin dar el paso! ¡Qué dulce es quedarse largamente ante el objeto de ese deseo, manteniéndonos en vida en el deseo,

en lugar de morir yendo hasta el extremo, cediendo al exceso de violencia del deseo!

(Bataille 147)

Es el deseo lo que impulsa al sujeto ante ese objeto, ante la Venus de Cranach, por ejemplo. Y en ese sentido podemos entender cuando Octavio Paz nos dice que “el erotismo es ante todo y sobre todo sed de otredad. Y lo sobrenatural es la radical y suprema otredad” (20). Esta sed de otredad no sería más que el deseo, “la violencia del deseo”, para recordar a Bataille, que nos arroja al objeto. El objeto, en este caso, presente en el desnudo, sería la figura desnuda que se nos muestra cómoda, con la mancha animal sobre ella, pero que contiene o refiere ese ideal de belleza, podríamos volcarnos a pensar que allí también operaría un “erotismo de los corazones”, cuando entendemos que

Le parece al amante que sólo el ser amado —cosa que proviene de correspondencias difíciles de definir, donde a la posibilidad de unión sensual hay que añadir la de unión de los corazones— puede, en este mundo, realizar lo que nuestros límites prohíben: la plena confusión de dos seres, la continuidad de dos seres discontinuos. La pasión nos adentra así en el sufrimiento, puesto que es, en el fondo, la búsqueda de un imposible; y es también, superficialmente, siempre la búsqueda de un acuerdo que depende de condiciones aleatorias (Bataille 25).

El hecho de rescatar este tipo de erotismo del discurso de Bataille, además del instinto de posesión, movimiento del deseo, de la violencia, es el carácter de imposible, igual que el ideal, un receptáculo siempre abierto, dispuesto y apenas sugerido, pero que no podemos negar se encuentra presente. En esta medida, diríamos que es la primera atención del individuo sobre lo amado, antes de lo recíproco o no del asunto; sería, entonces, la posición del amante sobre el otro, la pretensión de continuidad que es lo imposible, como es imposible el ideal concreto y fijo.

Este erotismo de los corazones nos revela, de tal manera, que “en todo encuentro erótico hay un personaje invisible y siempre activo: la imaginación, el deseo. En el acto erótico intervienen siempre dos o más, nunca uno” (Paz 15). Así pues, el hecho de resaltar este planteamiento de Bataille, con apoyo en el ensayista mexicano, es no pensar el erotismo apenas como unidireccional, como el espectador que ve la figura gótica femenina en el cuadro, sino también esa imagen siendo partícipe en el encuentro, imagen que contiene o provoca la mancha animal.

Asimismo, debemos rescatar el movimiento del deseo que se nos muestra también como movimiento de transgresión, entendiendo que “la transgresión de lo prohibido no está menos sujeta a reglas que la prohibición. No se trata de libertad” (Bataille 69). En este sentido, habría que coincidir como espectadores ingenuos que, por ejemplo, la Venus de Cranach, conservada en Francfort, transgrede al sostener su manto transparente y juega con lo prohibido al mostrar su cuerpo desnudo, suponiendo que lo cubre. Es en ese punto donde se sabe transgresora, pero representación de un ideal, donde su violación, para parafrasear a Bataille, se cristaliza. Al punto en que su juego con el manto obedece también a unas reglas y por ello no sería libertad, para pensarlo en términos de Bataille, y al cumplir la regla transgrede.

Clark reconoce el erotismo, reconoce el deseo del que venimos hablando, que es movimiento de transgresión, el cual no es un ir desbocado a la violencia, pues obedece a unas reglas propias: más bien estamos ante un atisbo de la infinita violencia, podríamos decir. Esto lo intuimos cuando Clark escribe que

El deseo de abrazar y unirse a otro cuerpo humano es una parte tan fundamental de nuestra naturaleza, que nuestra noción de lo que conocemos como ‘forma pura’ está inevitablemente influida por él; y una de las dificultades del desnudo como tema del arte consiste en que estos instintos no pueden quedar ocultos, como quedan por ejemplo en

nuestro goce ante una pieza de alfarería , y alcanzar de ese modo la sublimación, sino que se les hace emerger a un primer plano, donde amenazan trastornar la unidad de respuesta de la que una obra de arte extrae su vida independiente. Aun así, es muy elevada la cantidad de contenido erótico que una obra de arte puede tener en solución. (Clark 22)

Podríamos concluir este primer capítulo insistiendo en dos manifestaciones de transgresión: la primera, en un sentido llano, de carácter histórico, como el surgimiento de esta desnudez femenina gótica que genera un nuevo ideal femenino, (dentro del mismo mundo y estilo gótico que es una ruptura ante el modo románico) y su proceso hacia lo erótico, conservando su toque anticlásico; y la segunda, la transgresión que es deseo (sentido o provocado), que juega con los pliegues del manto paciente de lo prohibido, con el que advertimos la senda al misterio del erotismo, insondable. La primera manifestación nos acercó a la definición de la desnudez gótica femenina como un sumario, cuyas dos premisas fundamentales son las de unos senos pequeños y un vientre turgente en la figura femenina, rasgos para estudiar la prosopografía femenina en el segundo capítulo. También cabe recordar lo que sucede en Van Eyck y en Cranach, ya que pueden servirnos, a futuro, para pensar el cuerpo femenino, como agujas de una misma brújula, pero ya en la ficción literaria, en el cuento latinoamericano, en Rulfo, Onetti, Roa Bastos, Bombal y Fonseca. Y en ese nuevo lugar artístico volver a pensar la existencia de este ideal de desnudez, pensar que la afirmación de Da Vinci no fue otra cosa que una de las tantas formas en que el ideal habló con la voz del hombre, y en la voz algo mutó.

CAPÍTULO 2

FIGURA GÓTICA EN EL RELATO LATINOAMERICANO

“viajo al país de una mujer,
A su cuerpo, a sus senos
Que no han de ser nunca colinas,
Detesto las metáforas,
Es lo que más nos envejece”

Eugenio Montejo.

En el capítulo anterior hemos identificado como características fundamentales del desnudo gótico femenino los pechos pequeños y el vientre hinchado, hemos notado sus distintas manifestaciones, con énfasis en Van Eyck y en Cranach. Con base en esas consideraciones analizaremos la forma en que estos dos rasgos pueden estar presentes en las imágenes femeninas que protagonizan “Las islas nuevas” de María Luisa Bombal, “Es que somos muy pobres” de Juan Rulfo, “Tan triste como ella” de Juan Carlos Onetti, “La tijera” de Augusto Roa Bastos y “Pierrot de la caverna” de Rubem Fonseca. El recorrido será cronológico y habrá gran énfasis en la construcción del erotismo ante estas figuras.

Pensar el cuento es ya en sí un tema complejo, sobre todo al acercarnos a los bordes, límites, del género, justamente es tan difícil como la cuestión del ideal por el mismo carácter histórico que comporta; en igual medida de complejidad tendremos al cuento en Latinoamérica, con sus avatares y constantes. Así pues, no nos detendremos mucho en este marco conceptual, pero advertimos, junto a Cortázar, que

un cuento, en última instancia, se mueve en ese plano del hombre donde la vida y la expresión escrita de esa vida libran una batalla fraternal, si se me permite el término; y el resultado de esa batalla es el cuento mismo, una síntesis viviente a la vez que una vida

sintetizada, algo así como un temblor de agua dentro de un cristal, una fugacidad en una permanencia. Solo con imágenes se puede transmitir esa alquimia secreta que explica la profunda resonancia que un gran cuento tiene entre nosotros, y que explica también por qué hay muchos cuentos verdaderamente grandes (Cortázar 240 “Algunos aspectos del cuento”).

Esta ya clásica definición de cuento no puede quedarse atrás, en un acto de fe donde confiamos entender algunas ondas de esa agua temblorosa en el cristal. Es, a la larga, el intento en adelante. Ubicados en el territorio latinoamericano habremos de notar unas características singulares que no se pueden pasar por alto, por tanto recordamos a Fernando Aínsa en su texto “El cuento latinoamericano: un pájaro barroco en una jaula geométrica”, cuando escribe:

En efecto, en Latinoamérica se han recuperado, a través de nuevas formulaciones estéticas, las raíces anteriores del género, tales como la oralidad, el imaginario popular y colectivo presente en mitos y tradiciones y las formas arcaicas de subgéneros que están en el origen del cuento (parábolas, crónicas, baladas, leyendas, “caracteres”, etc.), muchas de las cuales no habían tenido expresiones americanas en su momento histórico (Aínsa 217).

Este primer acercamiento nos revela una cualidad latinoamericana: la vuelta al mundo popular de donde se nutre el cuento, además del contacto libre con innovaciones estéticas de otros géneros y la sobrevivencia de una estructura que le ha permitido ser estudiado en su proceso histórico, lo que Aínsa llama apertura y cierre de un género (218). A propósito del tema que nos convoca, cabe anotar que en su abordaje, Aínsa no se ocupa de un aspecto, concentrado en la búsqueda de unas generalidades puntuales del género en el continente, el erotismo, bien como cualidad con posibilidad de rastreo o como variante del propio género (cuando hablamos de cuento erótico,

por ejemplo). Por su parte, Cortázar sí se aventurará a hablar del tema en el marco literario general, señalando que

En América Latina el problema del erotismo en la literatura ha sido muy dramático porque se puede decir que hasta —creo— 1950 las situaciones eróticas en las novelas y en los cuentos se han expresado siempre de manera metafórica, con imágenes perfectamente claras que no dejan ninguna duda sobre lo que se está describiendo o hablando pero que de todas maneras suponen el hecho de tener que disimularlo con un sistema de imágenes o de metáforas (Cortázar 252 *Clases de literatura*).

Cortázar se atreve a dar la fecha de 1950 como un punto de quiebre en la expresión del tema erótico en el cuento latinoamericano, sin embargo, casos como el de María Luisa Bombal, que analizaremos más adelante, en 1939, puede sugerirnos una fecha previa a la propuesta por el escritor argentino. Sumado a ello, es necesario destacar el aspecto metafórico que Cortázar encuentra en la prosa de antes de los 50, donde el erotismo se muestra sugerido. Asimismo, hay que entender que “el erotismo en la literatura significa el hecho de que la vida erótica del hombre es tan importante y fundamental como su vida mental, intelectual y sentimental” (Cortázar 252 - 3, *Clases de literatura*). La importancia, entonces, de ver la exploración erótica como una faceta vital del hombre, que, como lo sabe el argentino, no es algo ajeno al terreno de las letras, un territorio del hombre, por ello pensar junto a Paz que “ante todo, el erotismo es exclusivamente humano: es sexualidad socializada y transfigurada por la imaginación y la voluntad de los hombres” (14- 5). Esta relación letras-erotismo no suena extraña si pensamos en el caso de Paz cuando relaciona esa “sexualidad transfigurada” con la poesía como “erótica verbal” y juego con el lenguaje (10-11).

En el capítulo anterior apuntamos una breve relación entre pintura y literatura, desde el componente erótico, al referirnos a la pintura de Cranach y cómo este desarrolló su exploración venusta pictórica, adentrándose en la desnudez gótica, luego de la lectura de ciertos textos literarios. Sin embargo, el punto de transición es este. Aquí, abandonamos parcialmente el mundo pictórico y nos adentramos en las cinco sendas literarias propuestas, en busca azarosa de esas figuras medievales. Para ello haremos el rastreo de la prosopografía femenina en los relatos, herramienta retórica a la que en la *Retórica a Herenio* se le conoce como retrato y “*el retrato* consiste en expresar y representar con palabras el aspecto físico de alguna persona, con los rasgos precisos para que se le reconozca” (304). Será una herramienta fundamental en el análisis de las figuras femeninas de los cuentos seleccionados, concentrado la permanencia en ellas de rasgos de las Evas y las Venus medievales; recordando a distancia aquél verso de Horacio “*Ut pictura poesis erit*” (55). Como ya se anotó el orden del recorrido es cronológico, por lo cual abre el espectro María Luisa Bombal en el 39 y lo clausura Rubem Fonseca en el 79.

2.1. María Luisa Bombal, “Las islas nuevas” (1939).

“Las islas nuevas”, publicado originalmente en la Revista Sur, en su octavo año de publicación, marca la presencia de Bombal en este medio de difusión artística junto a grandes autores como Jorge Luis Borges y Silvina Ocampo. Lo anterior nos conduce a pensar en Bombal como una mujer intelectual, empoderada, cuyo instrumento más efectivo parece haber sido la pluma:

La obra de María Luisa Bombal es, en muchos sentidos, representativa de un corpus literario típicamente femenino. La sentimentalidad y la poetización ocultan ese continente negro de lo corporal y sus personajes femeninos pasivos que parecen ignorar el devenir histórico concuerdan con el modelo ontológico y el modelo de conducta asignados a la mujer por la sociedad (Guerra 90).

En este sentido, encontraremos a Yolanda, protagonista del cuento “Las islas nuevas”, que abre el telón del relato durmiendo sobre el lado izquierdo, el lado del corazón. En determinado momento descubrimos que Yolanda “se levanta, crece, se desenrosca como una preciosa culebra. Es muy alta y extraordinariamente delgada” (Bombal 79). Así pues, en primera instancia debemos entender que nos habla una tercera persona, un narrador omnisciente, por lo que no estamos sujetos a una percepción singular, sino a una visión más bien objetiva. Lo segundo, es la analogía con la imagen de la serpiente, ya señalada por Gabriela Mora, al detenerse en ese mismo fragmento (213). Se trata del momento que comprende la primera aproximación del lector a la forma física de la protagonista, donde nos encontramos esta imagen de reptil y cabe anotar que

Mitológicamente, la culebra o la serpiente, más que un solo arquetipo se considera un complejo arquetípico (Chevalier, p. 693). De este complejo *LIN* [sigla de Las islas nuevas] pone de relieve, en los descensos pesadillescos de Yolanda, aquel que concibe al reptil como representación de la “psiquis inferior”, de “lo oscuro e incomprensible” (Jung, *L’Homme...* p. 313), relacionado a su vez con el ‘principio femenino’ (Cirlot pp. 272 -273). El tejido narrativo usa también como hilo esa otra connotación tradicional que dota al animal con el poder de fascinar y encantar: como la mítica sirena, Yolanda atrae a Juan Manuel con las notas del piano que toca con habilidad (Mora 213).

En efecto, Mora está apuntando desde esta revelación simbólica a la tesis de que Bombal juega con la idea de su época de una única esencia femenina. Asimismo, se dedicará a explorar la imagen de la gaviota con la que Yolanda está emparentada directamente por el muñón de ala en su espalda, del que hablaremos más adelante, pero que para Mora representa un valor ascensional y de ligereza (213), liberación de lo arcaico e instintivo (212). Bombal se permite transgredir, en una primera instancia, desde el mundo simbólico en el que inscribe a su personaje: el mundo

simbólico salvaje, las imágenes del reptil y del ave que se vuelven sinónimos parciales de Yolanda nos permiten aventurarnos a pensar que, en cierta medida, comprenden una resignificación de la imagen femenina en su manera de asociación con el mundo natural.

A continuación se nos muestra a una mujer delgada y luego descubriremos que, en efecto,

Es igual que su nombre: pálida, aguda y un poco salvaje —piensa de pronto. Pero ¿qué tiene de extraño? ¡Ya comprendo! —reflexiona, mientras ella se desliza hacia la puerta y desaparece—. Unos pies demasiado pequeños. Es raro que pueda sostener un cuerpo tan largo sobre esos pies tan pequeños” (Bombal 79 -80).

Esta vez nos internamos en la psique de Juan Manuel, caemos en el estilo directo libre que nos devela el rasgo salvaje y la palidez de Yolanda, así como el establecimiento de un vínculo emocional hacia la protagonista. Notamos en Juan la preocupación por la delgadez de la figura de Yolanda, manifiesta en la búsqueda de la palabra que la describa: “ El fuego enciende, apaga y enciende sus pupilas negras. Tiene los brazos cruzados detrás de la nuca, y es larga y afilada como una espada, o como... ¿como qué? Juan Manuel se esfuerza en encontrar la imagen que siente presa y aleteando en su memoria.” (Bombal 87). Este detenimiento es lo que nos ha permitido hasta aquí hacernos con una imagen general; nos hemos topado con una mujer alta y delgada, con movimientos de reptil, increíblemente pálida y más adelante notaremos que

Yolanda duerme caída sobre el hombro izquierdo, sobre el corazón; duerme envuelta en una cabellera oscura, frondosa y crespa, entre las [sic] que gime y se debate. Juan Manuel deposita la lámpara en el suelo, aparta los tules del mosquitero y la toma de la mano. Ella se aferra de sus dedos, y él la ayuda entonces a incorporarse sobre las almohadas, a refluir

de su sueño, a vencer el peso de esa cabellera inhumana que debe atraerla hacia quién sabe qué tenebrosas regiones”. (Bombal 94)

He aquí, el otro detalle fisonómico que alimenta lo unívoco de la imagen de Yolanda, su cabellera “frondosa”, no presente en la Eva de Van Eyck y de difícil comprobación en la *Venus desnuda* de Cranach, puesto que esta lleva el cabello amarrado. Sin embargo, hay en Yolanda un rasgo que sí va en la misma línea con la Eva y la Venus góticas: los pechos, si recordamos cuando “Llora mientras Juan Manuel la besa en la boca, mientras le acaricia un seno pequeño y duro como las camelias que ella cultiva. ¡Tantas lágrimas! ¡Cómo se escurren por sus mejillas, apresuradas y silenciosas! ¡Tantas lágrimas!” (Bombal 96). El seno (apenas es narrado uno) y su adjetivo nos revelan la concordancia con aquellas figuras medievales, muestra ineludible de pequeña correspondencia con esa desnudez de la que nos ocupamos en el primer capítulo. En ese sentido, notaremos que su desnudez, por lo menos en esta parte del torso y las piernas concuerdan con buena parte del mundo gótico femenino del desnudo —si recordamos a Kenneth Clark cuando refería en Cranach las piernas más largas, la silueta más fina (320) y pensamos en la delgadez y altura de Yolanda—, pero ¿es esta imagen, ante los ojos y el tacto de Juan Manuel, erótica? Podríamos aventurarnos a afirmar que sí, Juan Manuel ha construido la imagen, ha surcado el contorno hasta este punto en que puede palpar, en que ha tenido la posibilidad del encuentro corporal, pero llegados a ese punto habremos de recordar a Octavio Paz en su aproximación a esta faceta del erotismo:

El encuentro erótico comienza con la visión del cuerpo deseado. Vestido o desnudo, el cuerpo es una presencia: una forma que, por un instante, es todas las formas del mundo. Apenas abrazamos esa forma, dejamos de percibirla como presencia y la asimamos como

una materia concreta, palpable, que cabe en nuestros brazos y que, no obstante, es ilimitada (Paz 204)

Así es como sentimos este momento del relato, momento en que descubrimos los senos pequeños góticos, momento en que Juan Manuel accede a la “materia concreta” y abandona la presencia del cuerpo que apenas vio vestido unos días atrás en la cronología interna del relato. Asimismo, percibimos el pudor gótico (el de la Eva de Van Eyck que se cubre la zona púbica) o algo cercano en el llanto de Yolanda, que podría comprobar la lectura de defensa metafórica de la virginidad que encuentra, por ejemplo, Gabriela Mora. En todo caso, fuera de esa interpretación, es de resaltar quizá el instante más emocionante del relato, que quiebra con todo lo que el lector había creído entender de la historia, de los personajes, del mundo ficcional mismo.

Yolanda está desnuda y de pie en el baño, absorta en la contemplación de su hombro derecho.

En su hombro derecho crece y se descuelga un poco hacia la espalda algo liviano y blando. Un ala. O más bien un comienzo de ala. O mejor dicho un muñón de ala. Un pequeño miembro atrofiado que ahora ella palpa cuidadosamente, como con recelo.

El resto del cuerpo es tal cual él se lo había imaginado. Orgullosa, estrecho, blanco (Bombal 97-8).

De este fragmento nos interesan tres puntos. Lo primero es la mirada de Juan Manuel, por vía de él conocemos ese aspecto acerca de Yolanda, ese pequeño detalle dorsal. A través del personaje principal accedemos a esta visión detallada y en su manera de dársenos acceso a esta imagen nos remitimos al terreno del desnudo, la figura del acecho, del —retomando el término francés— *voyeur*, que observa y es observado. Calvo Serraller, a propósito del tema anota:

Lo que en definitiva se pone en evidencia en el acecho, pasado y presente, es no sólo lo vulnerable del otro -su estar desnudo, su animalidad- sino el propio deseo, la propia vulnerabilidad, el propio mirar desnudo, su transparencia. Estar al acecho es estar a la intemperie, estar alterado, errante, erótico, carente, deseante. Ayer y hoy, el desnudo, esa metáfora, tiene morbo. El objeto del acecho es lo prohibido y lo prohibido, el abrevadero existencial de la pintura, el arte” (Calvo Serraller 53).

Así pues, Juan Manuel se vuelve el *voyeur* que devela esa entera desnudez de Yolanda, para nosotros, espectadores del cuadro narrado. En segundo lugar y en esa misma línea pictórica, resaltamos que Yolanda ve su hombro, esa mirada hacia atrás en medio de la ausencia de ropajes (o en el *draperie mouillée*) nos recordará la imagen de la *Venus calipigia*, la versión helena o la de François Barois, cuya postura es, precisamente, esa que se nos presenta de Yolanda; la escena del baño, también, será propia de este tema plástico. Esa es, en parte, la mujer que encuentran los ojos de Juan Manuel, encuentro, como anotaba Calvo Serraller, con lo prohibido:

la prohibición, si estamos sometidos a ella, dejamos de tener conciencia de ella misma. Pero experimentamos, en el momento de la transgresión, la angustia sin la cual no existiría lo prohibido: es la experiencia del pecado. La experiencia conduce a la transgresión acabada, a la transgresión lograda que, manteniendo lo prohibido como tal, lo mantiene *para gozar de él*. (Bataille 43)

¿Es esto lo que encuentra Juan Manuel? Lo prohibido, siguiendo en la clave del acecho, consiste en mirar algo para lo que no se está autorizado, por ello el goce al transgredir esa prohibición, por ello que al final Juan Manuel descubra aquel cuerpo como “orgullosa, estrecha, blanca” (Bombal 98), momento en que comprueba todos los rasgos imaginados frente a esa imagen.

Las preguntas que nos quedarían sería si Juan Manuel siente angustia y si siente angustia al verla. Al ver a Yolanda nos encontramos con el tercer punto destacable del fragmento: la fantasía. El muñón de ala en la espalda es el gran detalle transgresor de la imagen; aquí se hace necesario recordar que “lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural” (Todorov 19). Tal vez el sentimiento de Juan Manuel ante este detalle pueda ser el de la angustia o el de “vacilación” del que habla Todorov, siendo ese instante transgresor lo que altera a Juan Manuel, quien ante tal visión correrá lejos. Esta idea nos acerca a la interpretación de Lucía Guerra Cunhingham cuando apunta:

La estética de lo fantástico, en general, responde al deseo de transgredir la visión oficial de la realidad basada en los principios racionales de causa y efecto, lo fantástico implica en sí un cuestionamiento, una búsqueda y una exploración de lo posible, de esa subjuntividad que invierte la lógica y simultáneamente añade un margen de duda y de misterio a aquello que los esquemas convencionales del conocimiento han calificado como real (Guerra 91).

Por supuesto, la visión de Guerra es más cercana a la transgresión de unos valores convencionales de lo femenino, pero es, justo en este caso, cuando la alteración del cuerpo con el objeto fantástico del muñón reposiciona la imagen misma de la mujer. Este abordaje encuentra soporte en la interpretación mitológica que hace Mora de la analogía con el reptil y el muñón de ala que refiere ligereza. Lo más importante es que la base es el cuerpo, el cuerpo mismo re-semantiza a Yolanda: el cuerpo en su desnudez es lo primero, y visto él, es también visto lo prohibido (como lo mostraba el *voyeur*) y también transgredido. La transgresión, entonces, se evidencia en dos sentidos: en el de lo real, al quebrarse la lógica de la realidad ante la imagen del

muñón y el estereotipo femenino de una mujer voluptuosa (puesto que Yolanda es delgada, de pechos pequeños). Estos aspectos llevarán a pensar que “María Luisa Bombal estratégicamente muestra parte de la cara prohibida del sello transgrediendo de manera inofensiva una norma literaria y dando voz a una realidad histórica silenciada” (Guerra 90). Esta visión de Guerra no es una exegesis ajena a la obra de la chilena, el ataque a categorías convencionales es una interpretación común.

Asimismo, podemos estar de acuerdo cuando se dice que “*LIN* rechazaría las categorías de lo ‘masculino’ y lo ‘femenino’ tradicional, especialmente aquellos rasgos que amarran a la mujer a lo terrestre, a lo exclusivamente reproductivo. Ya hemos visto en páginas anteriores que la obra cifra la identidad femenina más allá de la maternidad” (Mora 220). Esta visión de Mora nos ayuda a entender a Yolanda como una mujer cuyo cuerpo transgrede (la categoría de lo real, por ejemplo), como lo hicieron las figuras femeninas góticas en su momento, y se acerca al terreno erótico, desde ese distanciamiento de la reproducción y la maternidad. Es, en todo caso, un cuento que nos lleva a la imagen singular de una mujer entre la selva, con rasgos antediluvianos y góticos, con un cuerpo demasiado poco usual, difícil de rastrear.

2.2. Juan Rulfo, *Es que somos muy pobres* (1953).

En este rumbo del relato latinoamericano encontramos este cuento del mexicano Juan Rulfo, en él nos encontraremos con un narrador en primera persona que no narra su historia, sino que narra la historia de su hermana. Coincidiremos con Severino Salazar en que este relato es “sobre la vida de un niño que un día, mirando el río y los incipientes pechos de su hermana, descubre

algunos significados de la vida, sus corrientes telúricas y míticas” (Salazar 66). Aquí se nos mostrará un personaje entrañable en la obra de Rulfo, más si recordamos que

Hay tres cuentos en que los caracteres femeninos adquieren un desarrollo marcado: *Es que somos muy pobres*, *Talpa* y *La herencia de Matilde Arcángel*, cuyos protagonistas femeninos son Tacha, Natalia y Matilde, respectivamente. Tacha es el arquetipo de la fatalidad, Natalia lo es de arrepentimiento y la tortura interior y Matilde la madre abnegada y, a otro nivel, la mujer objeto. (Antolín 404).

Así pues, apenas al inicio del cuento encontraremos esta mujer fatal cuando el narrador dice: “Y apenas ayer, cuando mi hermana Tacha acababa de cumplir doce años, supimos que la vaca que mi papá le regaló para el día de su santo se la había llevado el río” (Rulfo 23). Este fragmento nos revela un primer detalle del personaje femenino: su edad, que nos forma la imagen de un cuerpo infantil; y adicionalmente, su tragedia, la muerte de su vaca la Serpentina. Esa es la historia que nos contará el narrador, eso y el destino de su hermana, en ella, figura femenina central del relato, encuentra una fijación particular, al decir que “la peligrosa [luego de hablar de sus hermanas mayores] es la que queda aquí, la Tacha, que va como palo de ocote crece y crece y que ya tiene unos comienzos de senos que prometen ser como los de sus hermanas: puntiagudos y altos y medio alborotados para llamar la atención” (Rulfo 27). Este fragmento nos revela esa fijación, los pechos puntiagudos, los senos de niña que se encaminan a los de mujer adulta. El cuerpo de Tacha se vuelve, entonces, una herramienta de lucro en potencia, o así se nos muestra su destino, pero antes de eso, su cuerpo se evidencia, podríamos decir, como objeto de deseo. Rodríguez Ibarra en “El erotismo en dos cuentos de *El llano en llamas*” menciona, a propósito:

Rulfo presenta imágenes a partir de las cuales va construyendo una atmósfera erotizada.

Sus personajes son transgresores de lo prohibido; erotizan su sexualidad en un mundo

eminentemente religioso, en el que juegan, por su herencia prehispánica y judeocristiana, una doble moral. (Rodríguez 27).

De esta manera, el cuerpo de Tacha rumbo al mundo de “piruja” causa el pesar en la madre y el relato del hermano, pero ese mismo rumbo nos habla de la transgresión, porque es el terreno de la prostitución quizá uno de los más transgresores, sobre todo si recordamos a Bataille cuando dice que

La prostitución propiamente dicha introduce sólo una práctica venal. Por los cuidados que pone en su aderezo, en conservar su belleza —a la que sirve el aderezo—, una mujer se toma a sí misma como un objeto propuesto continuamente a la atención de los hombres. Del mismo modo, si se desnuda, revela el objeto de deseo de un hombre; es un objeto distinto, propuesto para ser apreciado individualmente (Bataille 137).

Esta conceptualización del oficio nos aclara la conciencia de la mujer que lo ejerce de ser objeto de deseo y la conciencia misma de la desnudez. Agregado a ello, no es de olvidar la negación de la reproducción en la prostitución, puesto que su objetivo no es tal, aunque se objetualice a uno de los dos participantes del coito, en la mayoría de los eventos. En todo caso, es este el destino que le corresponde a Tacha si no aparece el retoño de su vaca, y es por ello que “Tacha llora al sentir que su vaca no volverá porque se la ha matado el río. Está aquí, a mi lado, con su vestido color de rosa, mirando el río desde la barranca y sin dejar de llorar. Por su cara corren chorretes de agua sucia como si el río se hubiera metido dentro de ella” (Rulfo 27-8).

El río en esta circunstancia ha sido de gran utilidad para una visión de él como metáfora, sobre todo cuando vemos al río que atraviesa a Tacha a través de sus ojos y que se desborda, se trata de un río sucio que la ha agredido al quitarle aquello que le posibilitaría un mejor destino.

Así lo cree el hermano de Tacha, siendo influenciado por las opiniones del padre, y se trata, entonces, de una interacción con un río que aquí aparece ya como sinónimo de lo prohibido. Salazar dirá que el torrente comporta significación fálica por ser aquél que destruye y da vida, mientras la vaca una significación láctea (63); aunque esto se aleja de nuestra ruta de lectura, compartimos con él la visión de que

El drama del narrador en este cuento de Rulfo también tiene su origen en esa dicotomía entre el vino y la leche. Por un lado su hermana Tacha, que podría haber elegido el mundo de la leche, el mundo primigenio, la Arcadia de la inocencia, del buen vivir —ya que la vaca además de darle sustento la ayudaría a conseguir un marido que quisiera compartir con ella esa Arcadia (la función expiatoria de la vaca)— pero el destino, o sea el río, le había arrebatado esa posibilidad. Por otro lado sólo le quedaba la segunda cara de la dicotomía: el mundo del vino, el que habían elegido sus dos hermanas mayores al volverse “pirujas” (Salazar 64).

Así pues, el río se nos plantea como destino al modo trágico griego, al modo de Esquilo y Sófocles, la vaca como salvación perdida y vemos una brújula apuntando a eso que Salazar llama “mundo del vino”, un mundo de placer, conectado con lo dionisiaco. Es esta imagen del río que la desborda la que nos evidencia la aversión de Tacha por ese destino, su dolor por la pérdida. No por acaso, Antolín apunte en su artículo “Arquetipos femeninos en la obra de Juan Rulfo” que “por los cuentos desfilan mujeres resignadas, arrepentidas, beatas hipócritas o fatídicas presencias oscuras..., mujeres carentes de personalidad para hacer frente a las vicisitudes de la vida. Así a Natalia le corroe el remordimiento. Tacha llora pero no lucha; su madre se resigna” (Antolín 406). Así, es el llanto de Tacha ya al final del cuento lo que nos hablará de su resignación, de su vida adolorida y su destino truncado, y al cierre solo se nos dirá:

Yo la abrazo tratando de consolarla, pero ella no entiende. Lloro con más ganas. De su boca sale un ruido semejante al que se arrastra por las orillas del río, que la hace temblar y sacudirse todita y, mientras, la creciente sigue subiendo. El sabor a podrido que viene de allá salpica la cara mojada de Tacha y los dos pechitos de ella se mueven de arriba abajo, sin parar, como si de repente comenzaran a hincharse para empezar a trabajar por su perdición” (Rulfo 28).

Nuevamente aquí encontraremos, fuera de la mirada, el único rastro físico que se nos otorga de Tacha, fijación del narrador: los pechos en diminutivo o el breve nacimiento de estos. Es el detalle que se repite, porque además en el llanto ya señalan “su perdición”. Sin embargo, antes de su perdición reconoceremos que ese rasgo de pechos pequeños es también rasgo de la desnudez gótica, es uno de sus dos más importantes. Además, notaremos la pesadez, como la que notábamos en la figura de Eva en el capítulo anterior. Tacha, por su parte, revela esa pesadez en el asumir del destino que se le avecina, casi acto seguido de la muerte de la res; es la fatalidad anunciada en la cita de Antolín. Así pues, Tacha comporta esos dos rasgos que podrían ser más colindantes a los de la Eva de Van Eyck, en lo que respecta al rasgo de los pechos; y mitológicamente, por ejemplo, si recordamos el análisis de Paz de Adán y Eva, estará presente el destino: el trabajo, el tiempo mortal, el ser discontinuo en Eva, y la prostitución en Tacha.

Asimismo, estaremos de acuerdo con Popovic Karic cuando afirma que en este relato la belleza femenina y vacuna se entremezcla, y “así como la hermana y su vaca comparten la belleza, también se reparten la desgracia. La conjetura sobre el error fatal de la vaca, que consiste en atravesar el torrente, se refleja en la previsión del error moral de la niña” (Popovic 63). Es, entonces, la caída en la inmoralidad la posibilidad más segura para Tacha, está condenada al “mundo del vino”, a ser arrollada por el destino como la vaca por el río, como Eva por el pecado.

2.3. Juan Carlos Onetti, *Tan triste como ella* (1963).

Alguna vez Octavio Paz escribiría que

Son [los escritores] los historiadores y geógrafos de lo imaginario. Onetti es de los últimos: en sus novelas y cuentos transitan hombres y mujeres que con frecuencia son más reales que las gentes con las que nos cruzamos todos los días en calles, oficinas y reuniones sociales. Se le ha llamado escritor realista pero los escritores realistas copian la realidad y las copias siempre son inferiores a los modelos. (Paz, *Sombras de obras* 284-5).

Esta cita nos ilustra ante qué clase de escritor nos encontramos, un hombre que define a cabalidad sus personajes y he aquí que nos interesa eso, poder adentrarnos en el mundo externo e interno de estos sujetos de la ficción del uruguayo para articularlos con los personajes de los demás relatos seleccionados. Aquí nos encontraremos con un personaje anónimo, extraño, a la buena manera de los seres del mundo de Onetti. La primera imagen que nos acerca a esta mujer será en el plano onírico, leeremos así que

Soñó, al amanecer, ya separada y lejos, que caminaba sola en una noche que podía haber sido otra, casi desnuda con su corto camisón, cargando una valija vacía. Estaba condenada a la desesperación y arrastraba los pies descalzos por calles arboladas y desiertas, lentamente, con el cuerpo erguido, casi desafiante” (Onetti 46)

Esta imagen de ella semidesnuda nos preparará para una imagen, esta vez, más cercana, menos envuelta en el claroscuro del hábitat nocturno. Notaremos entonces que “la luna ya era monstruosa. Casi desnuda, con el cuerpo recto y los pequeños senos horadando la noche, siguió marchando para hundirse en la luna desmesurada que continuaba creciendo” (Onetti 46-7).

Simbólicamente encontraremos la vinculación clásica de la mujer con la luna, pero no tan distante veremos primero su cuerpo casi totalmente revelado, “recto”, con el adjetivo de los senos que nos lleva al mundo gótico, detalle que cobra importancia cuando se vuelven centro al perforar la noche, como refiere el relato. Así pues, esta mujer anónima se nos muestra cercana a uno de los dos preceptos de figura gótica femenina, en su prosopografía al menos.

Internándonos más en el plano ficcional, nos encontraremos con una protagonista particular y, sin embargo, bastante normal en el cosmos de Onetti, puesto que

El tema de muchas obras de Onetti no es otro que narrar el proceso por el cual alguien se enamora de una muchacha y «un día se despierta al lado de una mujer». Ese drama es, justamente, el de Linacero con Cecilia (*El pozo*), esa es la comprobación de Braussen junto a Gertrudis (*La vida breve*); este es el último acto de *Tan triste como ella*. Todos se han enamorado de una muchacha y un día junto a ellos han descubierto una mujer” (Aínsa, “Función del amor en la obra de Juan Carlos Onetti” 115).

Es en la construcción de sus personajes femeninos donde notaremos la tendencia de jugar con las relaciones interpersonales de sus personajes, de darles vida y complejidad, por decirlo de alguna forma, de dota. No hemos de olvidar que

Onetti busca en el hombre su esencial condición humana, su misteriosa relación con el mundo, intentando encontrar un sentido a su existencia en la exploración despiadada de sus contradicciones, de sus abismos y límites y en el enfrentamiento crucial del hombre con su otra realidad: el ser humano del otro sexo; de ahí que uno de sus temas fundamentales sea la mujer (Ocampo 77).

Este andar hacia la otredad nos encamina ya por el terreno erótico, pero por una vía ardua. Ocampo plantea la búsqueda esencial del hombre de Onetti alimentando la realidad femenina, mientras Aínsa hace notar esa singularidad en ese cosmos mujeril, la transición hacia la adultez, transición que en “Tan triste como ella” será evidente, desde el momento en que “el hombre le miró un rato las formas flacas, el pelo enrevesado en la nuca; luego caminó hacia atrás, hacia el sillón y la mesa” (Onetti 72). El abandono de esa forma del cuerpo que parece no agradarle parece muy dicente, pero no tanto como el momento de uno de los diálogos en que le dará por decir a ese hombre, también anónimo que “Aquí, en el balneario que inventó Petrus, eras la muchacha. Con o sin el feto removiéndose. La muchacha, la casi mujer que puede ser contemplada con melancolía, con la sensación espantosa de que ya no es posible” (Onetti 73). De esta manera, estaremos de acuerdo con Aínsa en esa metamorfosis femenina que genera quiebres para los personajes masculinos de Onetti, puesto que los sentencia, los acorrala esa realidad nueva a la que se enfrentan.

Ahora bien, esas palabras del hombre del relato también nos hablan de un recuerdo valioso: el estado de embarazo de la protagonista en el pasado. La aparición del niño en el relato, la sombra rosa que es él nos hablará de una vieja silueta que en determinado momento fue ella: con una forma del cuerpo como la de la Eva de Van Eyck, con esa gravidez primigenia. Es así como la cercanía mayor con la figura gótica es más un recuerdo que el presente de la situación del cuento, pero sus rasgos de maternidad no quedarán apenas en el ejercicio de la memoria. La fijación en el pezón y en los instantes de amamantamiento serán prueba de ello, cuando leemos que “la mujer estuvo esperando el ruido del coche y volvió a dormirse con el niño colgado de un pezón” (Onetti 49). Y páginas más adelante, volveremos a encontrarnos casi con la misma imagen cuando se nos diga que “era una mañana de domingo y la primavera estremecía las hojas

del jardín; ella los miraba tratando de equivocarse, la boca del niño colgada de un pecho” (Onetti 53). De esta manera, el rasgo materno, que apenas se gesta y se percibe en la preñez, aparece aquí ya explorado con la imagen del niño colgado del pezón, pero de ella conservaremos, en la lectura ingenua, no primeramente la imagen maternal, como veremos más adelante.

A partir del descubrimiento del comportamiento femenino de la protagonista anónima, desembocaremos en la pregunta ¿hay una constante en los personajes de Onetti? Y de haberla ¿de dónde puede venirle a Onetti esta imagen, este carácter en sus personajes? Pensaremos, entonces, en las distintas categorías con que se suele tratar de aglomerar este mundo femenino, y no nos serán extraño afirmaciones como:

De *Light in August* toma Onetti la figura femenina, la resistente, la inmortal Lena, arquetipo de esas adolescentes del escritor uruguayo que sobreviven a la violación y al parto, e imponen su ciega fuerza, su confianza animal, hasta a los mismos hombres que las corrompen y que también las necesitan” (Rodríguez Monegal 100)

Esta visión de Rodríguez se emparenta con la de Aínsa, en el sentido del mundo adolescente que sobrevive en Onetti, junto a una adultez aterradora. Esto puede ser herencia faulkneriana, como muchos otros rasgos que los críticos señalan, como el estilo,

Pero aún más que en el estilo, es en la estrategia narrativa donde la lección de Faulkner fue valiosa para Onetti. Igual que aquél, utilizó a menudo el tiempo como si fuera un espacio, en el que la narración pudiera desplazarse hacia adelante (el futuro) o hacia atrás (el pasado) en un contrapunto cuyo efecto sería abolir el tiempo real — cronológico y lineal— y reemplazarlo por otro, no realista, en el que pasado, presente y futuro en vez de sucederse uno a otro coexistían y se entreveraban. (Vargas 74)

Este planteamiento de Vargas Llosa nos ayuda a entender, asimismo, la propia construcción de este personaje femenino que hemos traído a colación. Puesto que su imagen, la imagen de esta mujer anónima, se nos muestra a pedazos en medio de esa confusión temporal en la que Onetti nos ahoga. Estamos, entonces, ante un narrador omnipotente, pero tartamudo, que no nos habla sino por fragmentos mezclados con sobrada astucia. En todo caso, fuera de esa particularidad en la escritura de Onetti, entraremos al punto más importante luego de la prosopografía, el momento de transgresión, el momento en que

Desgarbado, vacilante, sin comprender, el segundo pocero llegaba a las seis y se dejaba llevar al galpón que olía a encierro y oveja.

Desnudo, se hacía niño y temeroso, suplicante. La mujer usó todos sus recuerdos, sus repentinas inspiraciones. Se acostumbró a escupirlo y cachetearlo, pudo descubrir, entre la pared de zinc y el techo, un rebenque viejo, sin grasa, abandonado.

Disfrutaba llamándolo con silbidos como a un perro, haciendo sonar los dedos. Una semana, dos semanas o tres” (Onetti 75).

Esta escena terminará de articular la historia de este matrimonio juvenil al que le han pasado encima los vendavales del tiempo. El momento de la infidelidad nos parecería entonces el encuentro erótico en cuestión, pues asumimos el matrimonio como la regla a quebrantar; sin embargo, antes de dar por sentado esto, es de recordar que

Así pues, la transgresión que desde mi punto de vista sería el matrimonio es sin lugar a duda una paradoja, pero la paradoja es inherente a la ley que prevé la infracción y la considera legal. Así, del mismo modo que está prohibido dar la muerte en sacrificio ritual, el acto sexual inicial que constituye el matrimonio es una violación sancionada (Bataille 115 -6).

Bataille considerará que la pérdida de la virginidad en el matrimonio tradicional, que lo funda y valida es transgresor (116), sin embargo, la transgresión no está presente en el caso de “Tan triste como ella”, aquella de la que habla Bataille no, puesto que la mujer llegó en embarazo al vínculo marital. Por otra parte, la otra forma de transgresión que plantea Bataille respecto al matrimonio, en relación a la fiesta y la inversión de todo orden (118) mucho menos se cumple, la orgía no está presente en el relato, solo la mera infidelidad que nos muestra el fragmento elegido. De esta forma, la situación de nuestra protagonista estaría más cercana al amor cortés del que habla Paz, debido a que “para los adeptos del “amor cortés”, el matrimonio era un yugo injusto que esclavizaba a la mujer, mientras que el amor fuera del matrimonio era sagrado y confería a los amantes una dignidad espiritual (Paz 93). Es esto, en parte, lo que ocurre en el relato, pero lo que notamos, adicionalmente a estos amoríos, es que se trata de una jugada doble, esta mujer parece tener como motivación de su infidelidad la infidelidad cometida por el esposo, o eso nos deja esbozar el estilo de Onetti. Su deseo no es, entonces, una transgresión continua e imparable, comprobación de ello será que “fatalmente y lenta, la mujer tuvo que regresar de la sexualidad desesperada a la necesidad de amor. Era mejor, creyó, estar sola y triste. No volvió a ver a los poceros; bajaba en el crepúsculo, después de las seis, y se acercaba cautelosa a los árboles del cerco” (Onetti 75). El abandono de esos amoríos esporádicos nos revela que su faceta de mujer infiel no fue más que, y solamente, pasajera. Es así como su tendencia a la violencia se verá truncada, el encuentro erótico con el pocero no pasará de ser algo, en todos los sentidos, infructuoso. Aquí valdría pensar, entonces, la diferenciación del erotismo y el amor que hace Octavio Paz, cuando dice:

El amor es una atracción hacia una persona única: a un cuerpo y a un alma. El amor es elección; el erotismo, aceptación. Sin erotismo —sin forma visible que entra por los

sentidos— no hay amor, pero el amor traspasa al cuerpo deseado y busca al alma en el cuerpo y, en el alma, al cuerpo. A la persona entera. (Paz 33)

Es, después de todo, por amor que la protagonista abandona su aventura sexual; no le basta con la aceptación, requiere de ese vínculo desbocado a la “persona entera”. Eso, en su momento, significaba un abandono de la violencia, sin embargo, ya al final notaremos que esa tendencia se mantendrá, que aquel abandono no fue sino el inicio de una pausa, y en la vuelta (hacia la violencia) dará con ella de forma abismal, con la muerte, indomable y sombría. Más allá, no sabemos nada de la protagonista. Este personaje, entonces, oscila entre la gravidez de Eva y la sensualidad, acaso, de Venus, como lo muestra el fragmento final:

Avanzaba pertinaz en cada bocacalle del sueño y el cerebro deshechos, en cada momento de fatiga mientras remontaba la cuesta interminable, semidesnuda, torcida por la valija. La luna continuaba creciendo. Ella, horadando la noche con sus pequeños senos resplandecientes y duros como el zinc, siguió marchando hasta hundirse en la luna desmesurada que la había esperado, segura, años, no muchos.” (Onetti 78).

Es aquí, al final del cuento, donde descubrimos su circularidad, al sueño atravesándolo todo y, nuevamente, la figura femenina, medio gótica, medio muerta por una bala de una Smith & Wesson, dejada al inicio del relato.

2.4. Augusto Roa Bastos, La tijera (1966).

Este cuarto caso nos adentrará en una particular actualización de la desnudez gótica femenina que hemos venido rastreando. Antes de ello, vale apuntar que

De tener que esbozar la cosmovisión de nuestro autor, y de las múltiples dimensiones temáticas que se concretan en su narrativa, señalaría una reverencia litúrgica que da en

una especie de panteísmo cósmico: una sagrada preocupación vivencial por el hombre en sí y por lo que lo rodea. Creo que su obra apunta certeramente hacia un ciclo que germina en lo esencial de la naturaleza, se concretiza en el hombre y —a través de un intenso humanismo— se proyecta universalmente (Giacoman 11).

En este sentido, Roa Bastos aparece como un escritor que explorará al hombre sin deshilvanarlo de su contexto, sin perder eso que “lo rodea”, la armonía o el caos que lo circunda. Valorado ese aporte, notaremos que “La tijera”, aparecida en el libro de cuentos *El baldío*, nos hablará de ello y de una considerable masa de asuntos, bordeando el exilio y la malicia juvenil. Se nos dirá, entonces, que

El baldío muestra indicios de un crecimiento en la cuentística de Roa Bastos. Sus relatos están mucho mejor estructurados y el hilo de la narración no se desvía por senderos secundarios, sino que avanza concisa y sobriamente hacia un desenlace súbito, explosivo casi siempre. Inclusive, aun dentro de las limitaciones impuestas por el cuento, los personajes se hallan más definidos (Herszenhorn 262).

Todo esto es un punto a favor en este rastreo, por las pocas digresiones y la mejor definición de los personajes. Será así como en “La tijera” encontraremos el personaje de Lía, bajo el dominio de sus tres tías y sobre todo, de una de ellas, Elsa, a quien “ningún escrúpulo le parecía exagerado cuando se trataba de proteger la ‘tranquilidad espiritual’ (no decía candor o inocencia) de la muchacha de quince años, cuya mentalidad parecía la de una chiquilla de diez” (Roa Bastos 76). Así pues, Lía se nos presenta como una mujer adolescente, como una “chiquilla”, al final del cuento contenedora de una profunda transgresión moral, social. Más adelante, en este nivel de la prosopografía, espiando el cuarto de costura notaremos que: “Un brillo extraño le avivó los pequeños ojos color avellana” (Roa Bastos 79). Este segundo detalle que no emparenta al

personaje con las mujeres góticas del primer capítulo, pero sí nos acerca al arcano que encierra y nos muestra el juego con la adjetivación, siempre en busca de mostrarnos su cuerpo como conjunto de miniaturas. Ejemplo de ello será la descripción de su nariz cuando “Lía entraba por la puerta rígida y ausente, como en estado de trance. Solo las aletas de su pequeña nariz palpitaban ansiosamente en la respiración entrecortada. Miraba a sus tías con ojos sin reflejo. Ojos de desmayada o de sonámbula” (Roa Bastos 78). Aquí, por su parte, notaremos esa constante de la pequeñez en las partes de su cuerpo y el detenimiento en la mirada de Lía, como la fijación en los senos en el cuento de Rulfo; en este caso, la fijación será por parte de un narrador en tercera persona.

Por otro lado, ya evidenciada en el relato esta faceta de criatura débil y pequeña, encontraremos, párrafo tras párrafo, un proceso en ella, en su etopeya, algo ya notorio cuando se nos dice que “La carita pálida estaba acalorada, pero la expresión de astucia no se borró de ella. Se deslizó a su cuarto, rengueando de la pierna más débil” (Roa Bastos 80-1). Esta expresión de astucia nos habla de su arcano, de algo que esconde esta mujer adolescente; un lector atento, entonces, sospecha y su sospecha será acertada cuando llegamos a una escena de giro en el relato, luego de que hemos escuchado a las tías de Lía notar una alteración en su cuerpo al verla lavar su propia ropa (Roa Bastos 88). De esta manera, nos toparemos con que:

Después del baño, Lía tarareaba en su habitación acomodándose de nuevo sobre el vientre liso los pedazos de colcha con los que fraguaba su inexistente gravidez. Giró el conmutador y empezó a peinarse delante del espejo mientras seguía tarareando con ronca voz y recomponía su expresión inocente y como adormilada (Roa Bastos 89).

El lector, entonces, se sorprende. Descubrimos aquí la malicia de Lía, puesto que impostaba una “inexistente gravidez”, una barriga de embarazo falso, alteración que notaban sus tías. De esta

forma, en una primera instancia hubiésemos podido emparentar a Lía con las figuras góticas femeninas, con la Eva de Van Eyck por el rasgo del vientre, pero en este punto de la historia notamos que su “gravidez” (concepto que señalaba Clark de gran importancia en el convencionalismo de alternativa), es falsa, fue metáfora caída. Visto que su cuerpo es replanteado por el cuento mismo, la etopeya de Lía será cuestionada, ya no será la niña con mentalidad de doce. El fragmento citado se nos muestra como peripecia en el sentido aristotélico⁴. Por otro lado, Lía después del baño, con los pedazos de colcha, nos muestra quién es, qué hace, nos desengaña de su imagen de víctima, de mujer dócil, comprobando esa premisa de que

Es precisamente en la coyuntura entre lo instintivo del lenguaje y lo que se ha dado por racional e histórico que las figuras femeninas de ciertos cuentos juegan un papel decisivo, provocando o llevando a su conclusión lo que en última instancia resulta ser un acto o un proceso natural. (March 178)

Es así como Lía pasará a tener un papel activo en los sucesos presentados por el relato; descubriremos que no es la mujer abusada sino una titiritera que ha manipulado a todos y que ha sabido hacerse con los hilos de los demás personajes. Sin embargo, comprobaremos en el último diálogo que los planes son suyos, ella acepta como suyo el plan de internar a sus tías en un centro psiquiátrico (Roa Bastos 91) y sus planes de pertenecer a los sublevados del Paraguay (90). Comprobaremos, de esta forma, la importancia del paraguayo desterrado en casa de los Ibáñez, aparecido al inicio del relato, su rol determinante a lo largo del escrito, por lo que estamos de

⁴ Cuando se nos dice que “peripecia es el cambio de la acción en sentido contrario, y esto, como decimos, de una forma verosímil o necesaria” (Aristóteles 77). Aristóteles ejemplificará este elemento trágico con el mensajero de Edipo que revela la verdad de su madre y de él mismo.

acuerdo con que “«La tijera», «El pájaro mosca» y «Contar un cuento» enfocan de distintas maneras la vida del paraguayo en el exilio, a veces haciendo resaltar los ímpetus violentos del hombre y otras subrayando el encogimiento de la vida del exiliado” (Herszenhorn 262). Por lo menos, podemos dar cuenta del primer caso. Aquí el hombre exiliado emerge como opositor político de un régimen de su país que nunca se nos es revelado en detalle, como tampoco ninguna fecha ni ciudad en todo el relato. En todo caso, podremos concordar con Herszenhorn en que

El escritor paraguayo Augusto Roa Bastos (1917) es uno de los pocos narradores hispanoamericanos que satisfacen, dentro del género del cuento, los requisitos apuntados por Cortázar, especialmente en cuanto al tratamiento de la temática se refiere. Su obra deriva de un apasionado y sensible deseo de reivindicar social y humanamente al hombre paraguayo. Los temas de Roa Bastos muestran una completa identificación con los sufrimientos y angustias del pueblo guaraní (Herszenhorn 255).

Esta visión social no será exclusiva de este crítico, también compartirá esto Benedetti cuando nos dice que “sí, realmente, es el pueblo paraguayo el que aparece siempre vivo y debatiéndose por su salvación en cada uno de los enfoques parciales; es el pueblo paraguayo que unas veces se llama Cristóbal Jara, otras Gaspar Mora y otras Salu’í” (Benedetti 23). En el cuento que venimos analizando, no tiene nombre, es un paraguayo anónimo que ha persuadido a una adolescente de adoptar una posición política, aunque se trate luego de una mujer que se le sale de las manos, que al hacerla actuar (maquinar el engaño a sus tías) tiene autonomía y lo lleva al límite. De esta manera, es acertada la visión de Kathleen March al afirmar que

Desde esta perspectiva de lo femenino como pauta o índice de las directrices sociales, pueden señalarse dos tipos fundamentales de protagonistas femeninos: los que ejercen

una función negativa o con resultados deletéreos (siempre por razones identificables) y los que cumplen una función de signo positivo (redentor, mayoritariamente) (March 178).

De ahí que podamos catalogar a Lía dentro del espectro de la función negativa, puesto que sus razones son identificables —el amorío con el guaraní— y las consecuencias de sus actos son nefastas para sus tías, dadas por locas. Más allá, no lejos de este plano mental, Lía, a sus quince años, se muestra como ser sexual en la escena en que

Ella boca abajo, la cara hundida en la almohada, la espalda muy combada por la contracción de los hombros. Con el rostro vuelto hacia las junturas luminosas, él pasaba distraídamente la punta de los dedos sobre las vértebras de ella. Al llegar a las cervicales, en el nacimiento del pelo, las uñas arrancaban un ligero estremecimiento al cuerpo inmaduro, extremadamente flaco, casi asexuado” (Roa Bastos 89- 90).

El cuerpo, su cuerpo, se nos muestra ya no pequeño sino delgado, “asexuado”, se terminará de completar una imagen concreta de Lía en este coito y en la conversación final. Asimismo, podríamos pensar a la luz del fragmento y conociendo el trasfondo, que se trata aquí de un plano erótico preciso, el del erotismo de los cuerpos que “tiene de todas maneras algo pesado, algo siniestro. Preserva la discontinuidad individual, y siempre actúa en el sentido de un egoísmo cínico” (Bataille 24). ¿No existe un acto egoísta en Lía? ¿No actúa por ella y para ella? Su placer nos sabe egoísta cuando descubrimos que sus tías han sido condenadas injustamente, pero no por ello su placer es menos erótico puesto que “la esencia del erotismo se da en la asociación inextricable del placer sexual con lo prohibido. Nunca, humanamente, aparece la prohibición sin una revelación del placer, ni nunca surge un placer sin el sentimiento de lo prohibido. (Bataille 114). En consecuencia, notamos aquí la transgresión ante lo prohibido que en la situación de Lía sería el mundo moral y cortante de sus tías, las imposiciones de Elsa sobre ella; Lía se revela

contra ello, actúa a contracorriente y el coito con el paraguayo será la estocada final, una niña de quince años en alguno de los lustros del siglo XX yace con un exiliado.

Complementando esta visión de Lía, encontraremos que su figura fácilmente puede ser la de un ser libertino, ser que “casi siempre se opone con pasión a los valores y a las creencias religiosas o éticas que postulan la subordinación del cuerpo a un fin trascendente” (Paz 24). Estaría así, Lía, dentro del erotismo corporal, en términos de Bataille, y en el erotismo libertino, en los términos de Paz. Pero no es de olvidar que Lía se entrega al personaje guaraní y es ahí donde notaremos que “el libertino necesita siempre al otro y en esto consiste su condenación: depende de su objeto y es el esclavo de su víctima (Paz 24). No sabemos en profundidad si Lía somete o es sometida, se preserva en la ambigüedad, puesto que, como vimos, su confabulación viene del paraguayo, pero ella consigue cierta dosis de independencia de él, por ir más allá de lo planeado, y así ya cuando leemos la escena del coito no entendemos bien si el tacto sobre las vértebras es para este hombre, que al inicio aparentaba una condición periférica, un acto de empoderamiento ante Lía o un acto de sumisión. La escena, junto al trasfondo que se nos devela, se permite esa ambigüedad.

Anotaremos un detalle final, el momento en que “ella [Lía] hizo girar lenta y felinamente todo el cuerpo, dejando al descubierto los senos pequeños, las costillas muy marcadas, el vientre casi tan chato como el de él” (Roa Bastos 90). Es aquí donde encontramos actualizado, con más fuerza, el desnudo gótico femenino, en los senos pequeños de Lía, como los de la Eva de Bamberg; la provocación erótica la contiene el movimiento felino, como el juego del manto de la Venus de Cranach, y el vientre ahora se nos muestra plano, su figura flaca, puesto que su vientre hinchado, sinónimo de “gravidez”, se nos mostró alguna vez, no en su desnudez, y luego fue revelado como falso. Esta inventiva de Lía con el vientre nos acercó al desnudo gótico femenino,

bien podríamos decir, clásico, más cercana a la Eva de Van Eyck. Sin embargo, es la desnudez la que prevalece y en ella el rasgo de los pechos la hermana con ese mundo pictórico medieval, su cuerpo mismo (la imagen que de él teníamos) fue reformado ya con Lía desnuda y ya con Lía en medio del coito: su cuerpo nos es revelado en su forma real.

2.5. Rubem Fonseca, Pierrot de la caverna (1979).

Nuestro último caso nos disloca del territorio hispanoamericano; nos adentramos, entonces, en Latinoamérica, en uno de los ocho países que conoce los estruendos de la Selva Amazónica: Brasil. El autor que de allí nos convoca es Rubem Fonseca, escritor bastante estudiado en su faceta de prosista de la temática de la violencia, sobre quien, por ejemplo, José Miguel Oviedo señalará:

El mundo imaginario del brasileño Rubem Fonseca (1925) es inconfundible y fascinante: una vorágine de acción intensa y brutal, generalmente protagonizada por individuos cínicos o justo al filo de la ley (...). Una realidad assolada por la doble peste de la violencia y la indiferencia moral, las llaves maestras para saciar su hambre de dominio y de lucro (Oviedo 143).

De esta opinión de Oviedo vale resaltar el cariz de la indiferencia moral en el que nos detendremos más adelante. Así pues, Fonseca se nos plantea como un autor que revela la realidad más cruenta y el mundo más deplorable posible, se trata de un explorador de lo crudeza del hombre. Así será como hallaremos a “Pierrot de la caverna”, un cuento sobre la pedofilia y la pederastia: la obsesión de un escritor ya mayor por una niña de doce años, hija de sus vecinos. De esta forma, nos encontramos, párrafo tras párrafo, en lo profundo del terreno inmoral.

Sin embargo, antes debemos interesarnos por la propuesta estética del cuento, dada desde el inicio al decir “Llevo colgado del cuello el micrófono de una grabadora. Sólo quiero hablar, y lo que diga jamás pasará al papel” (Fonseca 191). De esta manera, se nos muestra el no deseo escritural y el artificio oral; aquí comprobaríamos, por una parte, ese carácter abierto del cuento que señalaba Fernando Aínsa (218), este contacto con la oralidad que, a pesar de todo, no destruye los cimientos de la estructura cerrada del relato, que nos hace llamarle cuento aún. Por otro lado, podemos recordar a Enrique Anderson Imbert cuando, a propósito del artificio de la grabadora, dice que

Esta forma es inmediata como la carta y como el Diario pues se supone que transcribe voces espontáneas. El cuento es literario pero se pretende que está tomado directamente de una situación oral; y ya se sabe que, en las situaciones orales, la distancia narrativa suele ser mínima. Si la grabadora registra comentarios de acontecimientos que en ese mismo instante están ocurriendo, la distancia narrativa queda anulada, como en los comentarios radiales sobre un partido de fútbol o sobre un incendio. La narración del hecho es simultánea a la experiencia del hecho (Anderson 149).

Por consiguiente, encontraremos la característica de la inmediatez en el caso específico del cuento de Fonseca, donde encontramos un continuo presente, el tiempo de la grabación que leemos. Así pues, leeremos “y sin embargo aquí estoy, contándole todo a este trasto electrónico, cuadrado, movido por pilas. Pero jamás sería capaz de escribir sobre todo esto” (Fonseca 198). El sujeto de la voz tiene consciencia del “trasto”, la historia que nos cuenta es suya, pero ya sucedió (los verbos en pretérito nos lo revelan) y, por lo tanto, el hecho simultáneo es el acto de contar de este escritor, en la sala de su casa. Todo el recorrido del relato desemboca en el momento luego del aborto, en que el hombre espera a la protagonista. En este sentido, la

intención del cuento es llevarnos a ese instante, el instante más presente, más simultáneo: en que la grabación ya no registra una anécdota sino una espera.

De este modo, lo que encontramos en el relato de Fonseca es, en el sentido más llano, un testimonio: la protagonista, nuestro mayor interés aquí, es percibida, ella no se narra a sí, sino que es narrada. Así pues, nos encontraremos una primera descripción que dice: “la piel de Sofía tiene el albor del lirio, como la de las heroínas de las novelas antiguas, un lirio profundamente blanco, capas de blanco superpuestas, un abismo de blancura en el fondo” (Fonseca 194). El primer rasgo, entonces, en este rastreo del retrato sería la blancura de la piel, sobre la que existe un detenimiento verbal en la narración. Más interesante aún será descubrir que “Regina y Sofía tenían la misma piel, el mismo pelo, el mismo claroscuro del cuerpo” (Fonseca 196). Regina, amante oficial de nuestro protagonista, se vuelve analogía del cuerpo infantil y se nos revela el adjetivo del claroscuro, que nos desplaza al claroscuro que envuelve a la figura de Eva, la del retablo, la de Van Eyck. Sin embargo, no podemos olvidar que se trata de un testimonio, de un observador que nos trata de convencer de la belleza de su amante.

Sin embargo, quizá el fragmento que más nos interese sea el siguiente, cuando el narrador dice

Yo sabía que iba a ser aquel día, me sentí dominado por alucinaciones espectrales, como los santos, y tenía la boca seca, Dios mío, ella tenía sólo doce años, su hálito ardiente penetró por mi nariz y vi extasiado su cuerpo revelándose, los pequeños senos redondos, el vientre enjuto por donde un hilillo fino de pelitos negros iba descendiendo hasta encontrar el pubis espeso que me engolfó como un pozo, un abismo nocturno de gozo y voluptuosidad. Después Sofía preguntó si la sangre de la sábana era suya. Y preguntó también si el orgasmo era una especie de agonía. (Fonseca 198)

En este fragmento, en primera instancia, encontramos el rasgo fisonómico de los senos pequeños —característico del cuerpo gótico femenino—, en armonía con un cuerpo delgado, fino. Ahora bien, conocemos su edad (doce años) y entra en juego la pederastia, este contacto con la violencia hacia el estatuto moral, social, legal. Así, podemos dialogar con Alejandra López cuando afirma que

La violencia de Fonseca es una violencia literaturizada donde habitan el voyerismo, el amarillismo, el regodeo por el mal ajeno, el escándalo, el alarmismo. Sin embargo, al sobrepasar los límites del retrato, la literatura fonsequiana se define como metafísica, con un barniz de realismo engañoso en el que ha caído la mayoría de la crítica (López 403).

De esta afirmación coincidiremos con esa violencia del amarillismo y el escándalo, en una convivencia tortuosa, que será notoria en “Pierrot de la caverna” en la inclinación del protagonista a la transgresión moral. Tal transgresión se manifiesta en la insistencia del personaje en el tema de la pedofilia y en su fascinación por el amarillismo en los periódicos alrededor del tema y, de manera radical, el deseo será encarnado en la figura de Sofía, lugar que explorará en adelante. De ahí que “tal como cambia su forma, su objeto cambia; tanto si lo que está en cuestión es la sexualidad como si lo es la muerte, siempre está en el punto de mira la violencia; la violencia que da pavor, pero que fascina” (Bataille 55). En pocas palabras, el protagonista traslada su fijación del tema en los periódicos y en los libros al cuerpo de Sofía, es en su cuerpo, en el encuentro con éste, que este sujeto se siente transgresor, quiebra el código social, las normas establecidas, lo prohibido que llamaba George Bataille; por su parte, Octavio Paz nos dirá que

Hemos tenido que inventar reglas que, a un tiempo, canalicen al instinto sexual y protejan a la sociedad de sus desbordamientos. En todas las sociedades hay un conjunto de

prohibiciones y tabúes —también de estímulos e incentivos— destinados a regular y controlar al instinto sexual (Paz 16 -7).

Una de estas reglas sería la del no contacto erótico con los niños, una forma (la regla) en que lo prohibido se manifiesta, en que se limita el contacto con el mundo insondable de la violencia. Así pues, el protagonista se permite ser transgresor en las reglas del secreto, en las reglas del universo ilegal (la clínica de abortos a donde lleva a Sofía al final del cuento, por ejemplo), en el subsuelo social. Asimismo, existe una concepción transgresora del cuerpo en su calidad erótica, desde que sabemos que se trata de un cuerpo infantil. Nos encontraremos, entonces, con que

Pasábamos, Sofía y yo, horas enteras observándonos, analizándonos detalladamente, descubriendo el protolenguaje del cuerpo. La piel del ano y de la vagina de Sofía era negra, más oscura aún que la espesura del pubis, que continuaba por el reguero de las nalgas hasta la espalda. Me gustaba mirar y pasar el dedo levemente por todos los escondrijos de su cuerpo, y ella hacía lo mismo conmigo (Fonseca 198-99).

Es una imagen agradable, el cuerpo que gusta a la vista y al hombre poseedor de esa vista. Más allá, estaremos de acuerdo con que “en cada uno de los textos de Fonseca las descripciones eróticas permiten un conocimiento más profundo de los personajes, la revelación de un nuevo ángulo, de un hallazgo en su carácter” (López 396). De ahí, que descubramos al protagonista como hombre versátil, en comunión con el cuerpo de Sofía, ella hace lo que él le hace a su cuerpo; la vista y el tacto son, en esta relación, una forma de diálogo, de descubrimiento del otro. Sin embargo, la veracidad de esta idea anterior es cuestionada cuando sabemos que estamos subordinados al testimonio de este narrador en primera persona, de este hombre al que le cuelga una grabadora del cuello. Ella, Sofía, es su objeto de deseo, en términos de Bataille, y entenderíamos, así, el profundo detenimiento en la descripción del cuerpo de la niña, puesto que

La belleza de la mujer deseable anuncia sus vergüenzas; justamente, sus partes pilosas, sus partes animales. El instinto inscribe en nosotros el deseo de esas partes. Pero, más allá del instinto sexual, el deseo erótico responde a otros componentes. La belleza negadora de la animalidad, que despierta el deseo, lleva, en la exasperación del deseo, a la exaltación de las partes animales (Bataille 149).

De esta forma, lo que el protagonista observa es cierta animalidad o deseo de hallar las “partes animales”, compenetrarse con ellas, acercarse a la continuidad, atisbar la violencia. Así pues, este sujeto ficcional vive en esas inclinaciones, en esas tendencias, en el intento de comulgar con el peligro, al punto de hacer abortar a Sofía. Esta tendencia, entonces, se adecuaría al precepto de José Miguel Oviedo cuando dice que en Fonseca

lo que tenemos es un mundo irremediable, regido por las fuerzas —declaradas o encubiertas— del mal. En este ámbito de ficción sin normas ni límites establecidos, los personajes se distinguen por la vertiginosa movilidad y por la acción incesante en la que están envueltos: un frenesí de planes, tramas y sorpresas inundan la narración (Oviedo 143).

El último plan, el último ejemplo de esta cualidad vertiginosa, será la práctica del aborto en la clínica informal. Pero es justo antes cuando volvemos a pensar en la desnudez gótica femenina, cuando la sabemos embarazada, en estado de preñez, gravidez, recordándonos a la Eva de Van Eyck, como cuando pensábamos su silueta envuelta en el claroscuro. A pesar de todo, el caso de Sofía es mera proyección, sola y desamparada ilusión, nunca consolidada; en todo caso, Sofía posee el rasgo gótico de los pechos pequeños, una Eva de Bamberg, aunque más infantil.

Queda destacar el último esbozo de su figura al decir que “¡Las espaldas de Sofía eran tan delicadas y frágiles! Se me llenaron los ojos de lágrimas. Felizmente, la visión de sus vigorosos glúteos, contenidos por el pantalón Lee, alivió un poco mi dolor y mi miedo” (Fonseca 203). Seguimos subordinados a un hombre con una grabadora al cuello, es lo poco que tenemos, así hemos dado con Sofía, con la silueta de Sofía, una mujer entre el claroscuro.

Llegados a este punto, el mundo gótico se nos es revelado nuevamente, esta vez en el plano literario, las figuras femeninas del medioevo emergieron de manera singular en estos relatos del subcontinente y nos permitieron un acercamiento con la mirada erótica, proporcionada por Paz y Bataille, por estandarte. Es así como el erotismo fue un punto de conexión entre el campo pictórico y el literario.

CAPÍTULO 3

A MODO DE CONCLUSIÓN

PECHOS PEQUEÑOS: ¿NUESTRO DESNUDO GÓTICO?

“Tu vientre es una lucha de raíces,
Tus labios son un alba sin contorno,
Bajo las rosas tibias de la cama
Los muertos gimen esperando turno”

Fragmento de “Casida de la mujer tendida” de Federico García Lorca.

Hemos recorrido pequeños instantes de la literatura en el rango de cuarenta años del siglo XX durante el segundo capítulo, un tramo corto para los instantes pictóricos de cuatro siglos que recorrimos en el primero. Nos acercamos al erotismo: desembocamos en él al final del estudio del desnudo gótico (al acercarnos a Cranach) y con él dimos inicio al segundo capítulo, en voz de Cortázar, para luego internarnos en las particularidades (físicas y del comportamiento) de cada protagonista y coincidir, a su vez con las siluetas góticas una vez más. Ahora bien, luego de habernos adentrado en cada caso ¿qué nos queda por decir a nivel general? A ello nos dedicaremos, brevemente, en este capítulo tres.

Iniciaremos por decir que este recorrido no es más que un acercamiento al cuento y su *collage* de personajes. Habiendo estado detenidos en ciertas características de este compendio de cinco mujeres alcanzamos a esbozar ciertas ideas, conexiones casi volátiles. De esta manera, anotaremos, en primera instancia, la coincidencia de personajes infantiles (Tacha, Sofía y Lía) que nos brinda explicación de la disposición misma de sus cuerpos, de las proporciones y algunas actitudes. Notaremos en Tacha la mujer que está abandonando la infancia, su cuerpo se desarrolla, y será muy dicente respecto a esto la imagen de los pechos en crecimiento, al ritmo del llanto, al final del cuento; por su parte Sofía, con doce años, es, de las tres, la más cercana a la infancia, y por lo que se genera la obsesión en el protagonista del relato; finalmente, Lía será

más bien adolescente, con sus quince años, pero, como habíamos anotado en el capítulo anterior, el narrador recalca el cuerpo como un conglomerado de miniaturas a las que llama partes del cuerpo.

En este rumbo, percibiremos que dos de estas tres mujeres son vistas y narradas por hombres (Tacha y Sofía), sus cuerpos se vuelven objetos percibidos por sujetos masculinos: un hermano y un hombre mayor, en los respectivos casos; nos encontramos con dos narradores en primera persona que nos presentan la prosopografía de estas mujeres y en cuyas palabras notamos ciertas fijaciones: el continuo detenimiento en los senos de la hermana, en el caso del relato de Rulfo, y el interés conceptual (luego físico) en la pedofilia, en el cuento de Fonseca.

Asimismo, encontraremos que en el espectro de los cinco relatos elegidos dos mujeres (Yolanda y Lía) nos revelan la verdadera forma de su cuerpo solo en la desnudez: existe una suerte de desengaño en ambos casos, en Yolanda será la revelación del muñón en la espalda ante los ojos de Juan Manuel, en la escena del baño, y en Lía la falsedad de su estado de embarazo y todas las artimañas que planeó, todo esto visto en el encuentro del lector con la escena final. La gravidez, por su parte, será otro rasgo a destacar (más haciendo parte del estereotipo de la desnudez gótica femenina), en los casos precisos de “Tan triste como ella” y “Pierrot de la caverna”: en Onetti el embarazo, el vientre hinchado, será recuerdo, ejercicio de la memoria, la imagen de muchacha encinta que se fue perdiendo día a día, y por otro lado, en Fonseca veremos el embarazo como proyección, como futuro viable y probable, que, sin embargo, será interrumpido, truncado, al suceder el aborto; por su parte, en “La tijera” de Roa Bastos encontraremos la gravidez falsa, impostada, farsa caída en el despojo de las vestiduras de Lía. Este motivo del vientre se nos es mostrado, entonces, como intermitente, y precisamente en ese juego con él (al ser proyección, pasado, falsedad) lo descubrimos lejano al símbolo de una

maternidad propiamente, explícita, al menos. La maternidad (y la fertilidad), como en el caso de “Tan triste como ella”, está dispuesta como segundo plano, pero sí evidenciaremos otro destello: el erotismo tiene su aparición instantánea.

Rumbo a un plano cada vez más general encontraremos en los cinco cuentos la manifestación de la transgresión en distintas maneras, fácilmente resumidas en dos categorías: la transgresión moral y la transgresión de la realidad. La segunda categoría será el caso, único, de Yolanda (en “Las islas nuevas”), por el componente fantástico adherido a su corporalidad (el muñón de ala) y que la hace transgresora del mundo real que conocemos, o que conocen, más bien, los personajes del relato. En el resto de situaciones encontraremos la transgresión a nivel moral: estará en Tacha, en “Es que somos muy pobres”, al estar *ad portas* del mundo de la prostitución, cosa que preocupa al narrador inmensamente; en la mujer anónima de “Tan triste como ella” en el momento en que comete infidelidad con los poceros y en el suicidio final, como evidencia de su ir a la violencia; en Lía, en “La tijera”, al yacer con el exiliado guaraní y engañar a sus tías, siendo apenas una adolescente y en Sofía, en “Pierrot de la caverna”, al mantener relaciones sexuales teniendo doce años con un hombre mayor. Así pues, cuatro de las cinco protagonistas estarán andando sobre el contorno de la inmoralidad, con la dosis de violencia y mundo de lo prohibido que al parecer les correspondía.

En todo caso, nos toparemos con la imposibilidad de dividir, por ejemplo, estas figuras femeninas entre la figura estricta de Eva, que exploramos en la primera parte de este abordaje, o la de Venus, puesto que suelen estar en la vacilación, en la oscilación entre ambos, digamos, extremos. Más allá, notaremos que el rasgo en común, igual que durante todo el periodo del desnudo gótico femenino, es el de los senos pequeños, con el vientre existirá más bien variación, pero no será un rasgo desbordante. Desde aquella figura en el dintel de la catedral de Bourges y

la Eva de Bamberg hasta Lucas Cranach con su Venus fue un ir hacia el erotismo, no fue algo que estuvo siempre, sino que se fue desarrollando paulatinamente; en nuestro territorio, desde Bombal hasta Fonseca no hubo proceso sino una continua presencia erótica, en todos los casos, en alguna medida. Es lo anterior la respuesta a nuestra pregunta nuclear dejada en la introducción. Pero continuando con lo que implica dar dicha respuesta, encontraremos que en todas las figuras está presente el detalle en los pechos, una imagen enigmática por la carga simbólica de esta parte del cuerpo, por ello preguntarnos ¿qué implica representar esta parte y en la forma hecha? ¿qué puede conllevar?

Carlos Reyero, en un acercamiento pictórico y en ciertos momentos literario podrá concluir, por ejemplo que:

En el torso se encuentra el punto de atención más habitual de cualquier desnudo: los pechos. Basta con que una mujer muestre uno de ellos para que se conozca la revelación de su desnudez. Nada hay en el cuerpo —salvo el sexo, pero es más infrecuente que sea visible— que sirva para identificar inequívocamente a una mujer desvestida (Reyero 205).

Reyero sitúa el torso como parte fundamental, como lugar de develación de la desnudez; esta afirmación nos remite a nuestro punto de partida: el género del desnudo, la revelación sin incomodidad del cuerpo, recordando a Kenneth Clark y a Luis Rosales. Nos cuestionaremos, entonces, ¿nos fue visible el cuerpo de estas protagonistas de los relatos a la manera del desnudo? ¿Existía incomodidad? La respuesta es incierta, por supuesto. Lo que sí podemos concluir, en todo caso, es que la desnudez sí estaba presente, así fuese de manera parcial o en la sugerencia (como el caso de Tacha): algo del torso gótico se nos fue evidenciado, en este sentido. Desde el torso emprendimos la travesía por estas siluetas femeninas y, en esa medida, fue punto

de partida, allí la imagen de los senos marcó una tendencia, por ello no dejar aislado el tema y recordar la reflexión, desde el campo pictórico, de James Hall al detenerse en los grandes símbolos a su parecer de la historia pictórica de Occidente, y así escribe que

Como fuente de vida y alimento, el pecho adquirió varios matices de significado. La leche del pecho de Juno aseguró la inmortalidad a Hércules (ORIGEN DE LA VÍA LACTEA). Una mujer que se oprime el pecho para sacar leche personifica la Misericordia y la virtud emparentada con la Benignidad que modera la JUSTICIA. Bernardo de Claraval recibió la leche de la Virgen María en el Milagro de la Lactancia. De las imágenes de los niños lactantes, la del niño Jesús, la «Virgo Lactans», se remonta al arte cristiano más primitivo. La leche de la inspiración creativa cae a veces del pecho de una Musa a la página de un libro o a un instrumento musical (Hall 248).

El pecho se nos muestra aquí como esa imagen, símbolo, de la fertilidad, por ello pensar en las Venus paleolíticas que nos refieren en su forma la misma abundancia, el aspecto fértil de la mujer. De esta forma, en los rastreos históricos se dice que “los pechos femeninos han sido también un campo de batalla por el control. Se han aplanado, se han hecho picudos, se han levantado o se han agrandado, dependiendo el orden del día, para adaptarlos a nuestros gustos y deseos eróticos” (Ronnberg, Ami, Kathleen Martin 390). Así pues, vemos cómo no se vuelve sinónimo de fertilidad en el mundo del desnudo gótico; por su parte, el rol de símbolo de fertilidad lo asume el vientre en su representación constante de la gravidez, para el caso pictórico. Ahora bien, ¿qué ocurre cuando la figura femenina evita encarnar la imagen de fertilidad? Esa ha sido la pregunta circundante en los capítulos anteriores, por ello la pregunta en la Venus de Cranach y en las cinco protagonistas a las que nos acercamos, mujeres cuya prosopografía se distancia de la de la Mama Grande del cuento homónimo de García Márquez o

de la María Tecún de Miguel Ángel Asturias, por poner dos ejemplos, que responden a las formas de una mujer voluptuosa, con los senos monumentales y otros atributos por el estilo. Comprobamos que el detenimiento en los senos de estas mujeres, responde a otras formas, ¿formas góticas? Podríamos decir que sí, si pensamos esa forma gótica como las esculturas de las catedrales (Bamberg y Bourges) donde Kenneth Clark encuentra el nacimiento de este convencionalismo de alternativa, ante las que llegará a decir, por ejemplo, que la figura de Eva, al lado de la de Adán, en las jambas de la catedral de Bamberg, apenas se distinguía de no ser por unos pequeños bultos en el tronco (98), una descripción que también hubiese podido hacer el Macario de Rulfo.

Así pues, como ya hemos anotado, lo gótico se encuentra en la parte superior del torso de las protagonistas vistas. El abdomen gótico no está presente del todo, no es frecuente. Por ello, preguntarnos ¿es esta nuestra manera de figura gótica? ¿es ahí, en la fijación, donde también emerge el espectro de lo erótico? No podemos olvidar que

Asociada a lo erótico y lo sexual, la mama connota deseo, belleza de forma, plenitud y artificio. Tiene que ver con revelar y esconder, con seducir y abrirse a la consumación.

Guarda relación con estimular, excitar y trascender potencialmente el tiempo y el espacio, por muy brevemente que sea. (Ronnberg, Ami, Kathleen Martin 388)

En este punto, se nos devela con claridad el plano erótico como la otra constante en los relatos seleccionados. Es así como el erotismo resulta una aproximación a estas figuras que nombramos góticas. Pero, ¿cómo opera el erotismo ante este conjunto de casos específico? Recordaremos, entonces, que “el erotismo es sexualidad transfigurada: metáfora” (Paz 10). Es, en este sentido, una cubierta de algo, una cubierta que Paz nombra como “la metáfora erótica, indiferente a la perpetuación de la vida, pone entre paréntesis la reproducción” (Paz 11). Es en esta afirmación

donde Paz nos dará un punto importante a pensar, el erotismo como, digamos, casi antónimo de la reproducción, ¿no es, precisamente, el cúmulo de rasgos voluptuosos un sinónimo de reproducción, de perpetuación de la especie, al ser sinónimo de la maternidad? En efecto, podríamos dar con tal afirmación, pero la lógica del erotismo no es tan simple, y no se mueve en relaciones sencillas de opuestos, por ello que Bataille llegue a escribir

He dicho que la reproducción se oponía al erotismo; ahora bien, si bien es cierto que el erotismo se define por la independencia del goce erótico respecto de la reproducción considerada como fin, no por ello es menos cierto que el sentido fundamental de la reproducción es la clave del erotismo.

La reproducción hace entrar en juego a unos seres *discontinuos*. (Bataille 16)

Es un tema complejo, con demasiadas aristas para encasillarlo abruptamente, por ello en el capítulo anterior procedimos en un acercamiento a las particularidades: la prostitución a la que queda destinada Tacha, el matrimonio que fractura por vía de la infidelidad la mujer del relato de Onetti, la moral quebrantada en el cuento de Fonseca por la pedofilia y la violencia, el erotismo egoísta, extraño, inmoral en el que vive Lía y la realidad vuelta a significar, quizá herida, por lo menos parcialmente, en el cuerpo de Yolanda. Ahora bien, la forma en que encontramos el erotismo nos hace pensar que la relación con lo gótico (del desnudo femenino) no es precisamente horizontal, no implica que al encontrar esta forma de presentación del cuerpo encontremos el cosmos erótico⁵. Apelamos a distintos elementos, comportamientos, situaciones, con las que Bataille y Paz, en sus respectivos estudios, develaron los misterios del erotismo; sin embargo, no podemos negar la distancia con formas de maternidad y fertilidad como punto de

⁵ Eso lo evidencia nuestro recorrido por el mundo pictórico en el primer capítulo.

partida para permitirse en estas protagonistas el desarrollo de los dones de aquel dios cuyo rostro conoció el aceite hirviendo y la curiosidad nociva de Psique.

Retomando, es en cada una de esas particularidades (en las que nos detuvimos) donde fue posible convocar al erotismo para que nos fuese así más cercana “la doble faz del erotismo: fascinación ante la vida y la muerte. El significado de la metáfora erótica es ambiguo. Mejor dicho: es plural. Dice muchas cosas, todas distintas, pero en todas ellas aparecen dos palabras: placer y muerte” (Paz 18). Se trata, entonces, de un misterio insondable e inasible. Habremos de decir (repetir), apenas que solo “podemos decir del erotismo que es la aprobación de la vida hasta en la muerte” (Bataille 15). Ese atisbo a la violencia que quiebra la discontinuidad de que somos partícipes en sus justas medidas, puesto que:

Somos seres discontinuos, individuos que mueren aisladamente en una aventura ininteligible; pero nos queda la nostalgia de la continuidad perdida. Nos resulta difícil soportar la situación que nos deja clavados en una individualidad fruto del azar, en la individualidad perecedera que somos. A la vez que tenemos un deseo angustioso de que dure para siempre eso que es perecedero, nos obsesiona la continuidad primera, aquella que nos vincula al ser de un modo general. (Bataille 19-20)

Es, de esta manera, que el acercamiento erótico en los cuentos también lo fue a esa continuidad nuestra y perdida. ¿Y nuestra pregunta por el mundo gótico de las figuras femeninas en el relato latinoamericano? Queda a la deriva, sostenida por el oleaje de la reflexión constante y discreta. Esta cuestión de la figura femenina, de la construcción de la misma, nos hace coincidir en que “una forma [la del cuerpo, por ejemplo], como una palabra, tiene innumerables asociaciones que vibran en la memoria, y cualquier intento de explicarla por simple analogía es tan inútil como la traducción de un poema” (Clark 343 -4). ¿Qué más podríamos decir? Pensar en proyecciones es

más que pertinente, pensando en los lugares a explotar dentro de esta monografía, cuya indagación hubiese sido un desvío a las intenciones genuinas y planteadas de entrada. Es así que un diálogo con *El banquete* de Platón podría permitir explorar más a fondo el mundo dual del Eros (del que también habla Bataille), desde el mito que Sócrates revela a sus contertulios en casa de Agatón. Asimismo, una pesquisa más filosófica nos podría aventurar a *El Fedro*, y no sería descabellado. O, incluso, podría explorarse con justo detenimiento las dádivas de Hedoné, visto ya el tema del deseo, por ejemplo, en nuestro recorrido.

En todo caso, nuestro resultado final no puede ser más que un interrogante, no podríamos hacer otra cosa sino preguntarnos ¿cómo pintaría Cranach, nuestro pintor erótico, a Yolanda, a Tacha, Lía, Sofía o a la mujer que con sus pequeños senos horada la noche?

OBRAS CITADAS

Aínsa, Fernando. “El cuento latinoamericano: un pájaro barroco en una jaula geométrica”. In *Los escritores y la creación en Hispanoamérica*. Burgos, Fernando (comp). Madrid: Editorial Castalia, 2004.

---. “Función del amor en la obra de Juan Carlos Onetti”. In *Homenaje a Juan Carlos Onetti: variaciones interpretativas en torno a su obra*. Giacomán Helmy (comp). Madrid: Anaya, 1974.

Anderson Imbert, Enrique. *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Planeta, 2015.

Antolín, Francisco. “Arquetipos femeninos en la obra de Juan Rulfo”. *Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. S. vol. (2016): 399 -407.

Aristóteles, Horacio. *Artes poéticas*. Madrid: Visor, 2003.

Bataille, George. *El erotismo*. Ciudad de Mexico: Fábula Tusquets, 2014.

---. *Las lágrimas de Eros*. Barcelona: Tusquets Editores, 1981.

Benedetti, Mario. “Roa Bastos: entre el realismo y la alucinación”. In *Homenaje a Augusto Roa Bastos*. Gioacomán, Helmy (comp). Madrid: Anaya, 1973

Bergamaschi, Giovanna. “Van Eyck”. *Regards sur la peinture* (59). Milan: Editions Fabbri, 1988.

Bombal, María Luisa. *La última niebla, El árbol, Las islas nuevas, Lo secreto*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1996.

Calvo Serraller, Francisco. "Al acecho del desnudo". *Claves de la razón práctica*. 84 (1998): 50 - 53.

Clark, Kenneth. *El desnudo: estudio de una forma ideal*. Madrid: Alianza, 1981.

Cortázar, Julio. "Algunos aspectos del cuento". In *Los escritores y la creación en Hispanoamérica*. Burgos, Fernando (comp). Madrid: Editorial Castalia, 2004.

---. *Clases de literatura: Berkely, 1980*. Bogotá: Alfaguara, 2013.

De Vinci, Leonardo. *El tratado de la pintura y los tres libros que sobre el mismo arte escribió León Bautista Alberti*. Barcelona: Editorial Alta Fulla, 1999.

Eco, Umberto. *Historia de la belleza*. Barcelona: Debolsillo, 2010.

Fonseca, Rubem. *Los mejores relatos*. México: Alfaguara, 2001.

Giacoman, Helmy F. *Homenaje a Augusto Roa Bastos*. Madrid: Anaya, 1973.

Gombrich Ernst, *Historia del arte*. México D.F: Editorial Diana, 1995.

Granados, Jerónimo José. "Cranach y Durero: artistas de la Reforma". *Signos de vida*. 22: 2001.

Guerra Cunuhingham, Lucía. "Visión de lo femenino en la obra de María Luisa Bombal: una dualidad contradictoria entre el ser y el deber-ser". *Revista chilena de literatura*. 25 (1985): 87 - 99.

Hall, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Madrid: Alianza Editorial, 1987.

Herszenhorn, Jaime. "Reflexiones sobre la temática de los cuentos de Augusto Roa Bastos. In. *Homenaje a Augusto Roa Bastos*. Gioacoman, Helmy (comp). Madrid: Anaya, 1973

Horacio. *El arte poética de Horacio o Epístola a los pisones*. Madrid: La Gazeta, 1778.

- López Guevara, Alejandra. “Violencia y literatura en ‘El cobrador’ de Rubem Fonseca”. *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas "Las dos orillas "*. 4 (2007):393-40
- March, Kathleen N. “Las figuras femeninas en *El trueno entre las hojas*”. *Cuadernos hispanoamericanos*. 493-4 (1991): 177 -86.
- Mora, Gabriela. *En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*. Madrid: José Porrúa Turanza, 1985.
- Ocampo, Aurora M. “La mujer en el infierno tan temido”. *Fragmentos*. 20 (2001): 75 -85.
- Onetti, Juan Carlos. *Tres novelas*. Montevideo: Editorial Alfa, 1967.
- Oviedo, José Miguel. “El mundo vertiginoso de Rubem Fonseca”. *Cuadernos hispanoamericanos*. 512 (1993): 143 -45.
- Paz, Octavio. *La llama doble: Amor y erotismo*. Barcelona: Seix Barral, 1993.
- . *Sombras de obras: arte y literatura*. Barcelona: Seix Barral, 1986.
- Retórica a Herenio*. Madrid: Editorial Gredos, 1997.
- Popovic Karic, Pol. “La ingenuidad en *El llano en llamas*”. *Revista de filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica*. 35.1 (2009): 53-64.
- Reyero, Carlos. *Desvestidas: el cuerpo y la forma real*. Madrid: Alianza Editorial, 2009.
- Roa Bastos, Augusto. *El baldío*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1966
- Rodríguez Ibarra, Jaquelina. “El erotismo en dos cuentos de *El llano en llamas*”. *Fragmentos*. 27 (2004): 25 -28.

- Rodríguez Monegal, Emir. "La fortuna de Onetti". *Homenaje a Juan Carlos Onetti: variaciones interpretativas en torno a su obra*. Giacomán Helmy, comp. Madrid: Anaya, 1974.
- Ronnberg, Ami, Kathleen Martin. *El libro de los símbolos: reflexiones sobre las imágenes arquetípicas*. Köln: Taschen, 2010.
- Rosales, Luis. *El desnudo en el arte y otros ensayos*. Madrid: Instituto de cooperación iberoamericana, 1987.
- Rulfo, Juan. *El llano en llamas*. Barcelona: RM Verlag y Fundación Rulfo, 2013.
- Salazar, Severino. "Las metáforas del río y de la leche en 'Es que somos muy pobres' de Juan Rulfo". *La palabra y el hombre*. 100 (1996): 59-66.
- Selle, Gottfried. "Lucas Cranach, precursor del manierismo". *Eco*. 177 (1975): 332-334. var
- Soto, Gonzalo. "La estética medieval". *Cuestiones teológicas*. 15. 43-44 (1989): 153 -174.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México D.F: Premia Editora, 1981.
- Vargas Llosa, Mario. *El viaje a la ficción: El mundo de Juan Carlos Onetti*. Madrid: Alfaguara, 2009.