



**UNIVERSIDAD DE CIENCIAS
Y ARTES DE CHIAPAS**
CENTRO DE ESTUDIOS SUPERIORES DE
MÉXICO Y CENTROAMÉRICA

T E S I S

CLARISA YA TIENE UN MUERTO:
REPRESENTACIONES DEL CUERPO
Y SEXUALIDAD FEMENINA EN
FADANELLI

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRA EN CIENCIAS
SOCIALES Y HUMANÍSTICAS

PRESENTA

INÉS MARISELA LÓPEZ BETANZOS

DIRECTORA

DRA. MARÍA TERESA GARZÓN MARTÍNEZ

COMITÉ TUTORIAL

DRA. MÓNICA AGUILAR MENDIZÁBAL
MTRO. RENÉ CORREA ENRÍQUEZ



cesmecca

San Cristóbal de Las Casas, Chiapas

Noviembre, 2016

2017 Inés Marisela López Betanzos

Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas

1ª Avenida Sur Poniente núm. 1460

C.P. 29000, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México

www.unicach.mx

Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica

Calle Bugambilia #30, Fracc. La Buena Esperanza, manzana 17, C.P. 29243

San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México

www.cesmeca.unicach.mx

ISBN: **978-607-8410-90-3**

REPOSITORIO INSTITUCIONAL DEL CESMECA-UNICACH



Clarisa ya tienen un muerto: representaciones del cuerpo y sexualidad femenina en Fadanelli.
Por Inés Marisela López Betanzos, se encuentra depositado en el repositorio institucional del CESMECA-UNICACH bajo una licencia Creative Commons reconocimiento-nocomercial-sin obra derivada 3.0 unported license.



UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS

SECRETARÍA ACADÉMICA
DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO



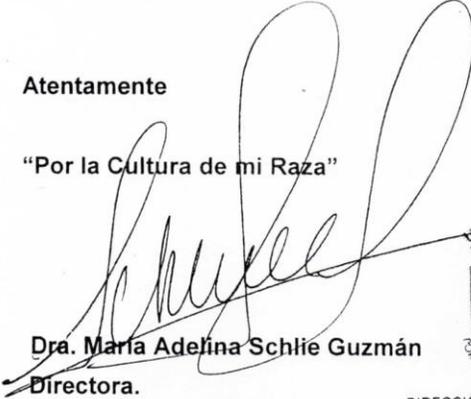
Tuxtla Gutiérrez, Chiapas
22 de noviembre de 2016
Oficio No. DIP-1025/16

C. Inés Marisela López Betanzos
Candidata al Grado de Maestra
en Ciencias Sociales y Humanísticas
Presente.

En virtud de que se me ha hecho llegar por escrito la opinión favorable de la Comisión Revisora que analizó su trabajo terminal denominado **“Clarisa ya tiene un muerto: representaciones del cuerpo y sexualidad femenina en Fadanelli”** y que dicho trabajo cumple con los criterios metodológicos y de contenido, esta Dirección a mi cargo le **autoriza la impresión** del documento mencionado, para la defensa oral del mismo, en el examen que usted sustentará para obtener el Grado de Maestra en Ciencias Sociales y Humanísticas. Se le pide observar las características normativas que debe tener el documento impreso y entregar en esta Dirección un tanto empastado del mismo.

Atentamente

“Por la Cultura de mi Raza”


Dra. María Adelina Schlie Guzmán
Directora.



DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN
Y POSGRADO

C.c.p. Expediente

Libramiento Norte Poniente 1150 C.P. 29039
Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. México
Tel: 01 (961) 61 70440 ext. 4360

Agradecimientos

A María Teresa Garzón Martínez. Te conocí en el momento preciso. Te agradezco que hayas compartido conocimiento sobre este quehacer del investigador, es un don que sepas hacerlo.

Al Dr. Jesús Morales Bermúdez y a la Dra. Mónica Aguilar Mendizábal, por permitirme hacer este viaje de principio a fin. Al Mtro. René Correa Enríquez, por estar siempre dispuesto a escuchar, dialogar y compartir.

A la Dra. Astrid Maribel Pinto Durán.

A papá, mamá, a mi hermana y a Diego.

A CESMECA y CONACyT.

Índice

Introducción	5
Capítulo 1. Construyendo el mapa	18
1.1 Literatura y psicoanálisis, psicoanálisis y literatura	19
1.2 Lacan literario	24
1.3 El hombre y su falta	29
1.4 Una sexualidad negada	32
1.5 La dama y el caballero	36
Capítulo 2. Marco teórico	43
2.1 Cuerpo	43
2.2 Mirada	48
2.3 Deseo	52
2.4 Sexualidad	56
Capítulo 3. Estrategia metodológica	61
3.1 La obra como signo	61
3.2 La carta robada	63
3.3 ¿Qué es la metonimia?	67
Capítulo 4. Una propuesta de lectura	71
4.1 Clarisa ya tiene un muerto	71
4.2 Adriana	73
4.2.1 Cuerpo	73
4.2.2 Mirada	75
4.2.3 Deseo	78
4.2.4 Sexualidad	82
4.3 Clarisa	85
4.3.1 Cuerpo	85
4.3.2 Mirada	87
4.3.3 Sexualidad	88
Conclusiones	93
Fuentes consultadas	98
Anexo 1. Entrevista a Guillermo Fadanelli	102
Anexo 2. Matriz de interpretación	105

Pero no hay que olvidar que el lenguaje es un suelo común, una casa y un espacio donde conviven los hablantes que conforman una sociedad. Por lo tanto, la literatura —donde se desarrolla plenamente el lenguaje— es también conocimiento de la diferencia, de la existencia del otro y, en consecuencia, de la sociedad. Ya cada quien elige si hace de la literatura un medio de conocimiento, de reflexión social o una forma de practicar la soledad.

Guillermo Fadanelli

Introducción

Mi historia en playas de la narrativa comienza un año antes de haber sido elegida en el posgrado de Ciencias Sociales y Humanísticas del CESMECA. Fue cuando estaba en la universidad cursando mi licenciatura y, por casualidad, leí *El guardián entre el centeno* (2007), de J.D. Salinger. Esta novela, a grandes rasgos, cuenta lo sucedido a Holden Caulfield, en un período de cuatro días, que transcurren luego de ser expulsado por cuarta vez de la preparatoria, cuando se encuentra fuera de la vigilancia de sus padres o profesores, y vaga por las calles de Nueva York para terminar el héroe en un psiquiátrico. Con 21 años de edad, gracias a la lectura de esta novela, me encontré de frente con un *cliché* sobre la juventud, el cual también me estigmatizaba en ese momento: el del joven “incomprendido” e “inadaptado”. El personaje Holden Caulfield, con la ironía que lo caracteriza, da la posibilidad de sentir empatía y compasión por alguien más. El resultado de dicho encuentro fue mi tesis de licenciatura titulada *La rebeldía interrumpida: promoción de la literatura en jóvenes universitarios* (UNICACH, 2011), en donde propuse la hipótesis de que una forma de acercar la literatura a los jóvenes universitarios es usar novelas con ciertas características, como la del protagonista joven y disidente en relación a la sociedad en la que vive, pues dicho proceso de lectura puede activar sus funciones intelectivas por tratarse de un tema que se asemeja a su cotidianidad.

Poco después, pensando aún en esta relación literatura-juventud, propuse un anteproyecto para entrar a la Maestría en Ciencias Sociales y Humanísticas del CESMECA donde, en principio, quería indagar las representaciones de los jóvenes en tres novelas mexicanas de distintas épocas y corrientes literarias. Concretado el tema, pero no el problema, el siguiente paso fue cuestionarme por la joven en la narrativa; es decir, mujeres jóvenes. A propósito, leí una gama de novelas literarias que tenían como eje temático la vida de jóvenes, de autores como Iván Ríos Gascón (*Luz estéril*, 2003), Mariano Leyva (*Perversos y pesimistas*, 2013), Nadia Villafuerte (*Por el lado salvaje*, 2011), Xavier Velasco (*Diablo guardián*, 2003) y Guillermo Fadanelli, por citar los más sobresalientes. Busqué allí personajes femeninos y, de esta manera, fue viable proponer cuestionamientos concretos para un problema de investigación que involucra mi propio ser como mujer joven. Conocí a Fadanelli cuando, en la búsqueda del personaje joven en la literatura mexicana, leí de José Mariano Leyva *El complejo Fitzgerald: La realidad y los jóvenes escritores a finales del siglo* (2008), donde menciona, entre los jóvenes escritores representantes de

la literatura del siglo XXI en México, a Fadanelli. Con esta lectura también pude entender la propuesta de “contracorriente” que caracteriza la obra del autor y lo hace, a disgusto o a gusto de otros escritores o editoriales, uno de los escritores mexicanos contemporáneos.

Luego del *boom* de la literatura latinoamericana, entre las décadas de los setenta y ochenta, el cual pone en primer plano la vida conflictiva de la región desde la perspectiva del realismo mágico y en donde se inscriben autores como Juan Rulfo, Juan José Arreola y Carlos Fuentes, la literatura mexicana transita hacia una literatura menos enmarcada en los relatos nacionales y más unida a la vida de las urbes, a un mundo de “realismo descarnado, sucio, duro y sin concesiones como debe ser el verdadero realismo, de dibujos realizados con pinceladas fuertes y arriesgadas que ponen en escena personajes definidos más por sus actos que por sus pensamientos y emociones” (Martínez Bouzas, 2011). En efecto, a diferencia de querer ser una conciencia de la nación, los escritores contemporáneos describen lo que pasa en sus calles, “dibujando una pavorosa geografía del México actual, sin concesiones y desde una brutal clarividencia que no está reñida con la ironía y con el humor liberadores” (Martínez Bouzas, 2011).

Este movimiento del “realismo mágico” al “realismo descarnado”, en México tiene su expresión más popular con la corriente literaria denominada “crack”. En 1996 fueron publicadas las novelas: *Memoria de los días* de Pedro Ángel Palou, *Las rémoras* de Eloy Urroz, *La conspiración idiota* de Ricardo Chávez Castañeda, *Si volviesen sus majestades* de Ignacio Padilla y *El temperamento melancólico* de Jorge Volpi, junto al “Manifiesto Crack”. Dicho manifiesto, firmado por los cinco autores anteriores, abogaba por una literatura de mayor exigencia formal, estructural y cultural que la que se venía escribiendo como “post-boom”, pero además experimental a través de narrativas dislocadas, desubicadas del espacio y tiempo y polifónicas. También se aspira a un cierto tipo de emancipación del mercado editorial en tanto el “crack” no aspira a ser una pandilla literaria (como la revista *Vuelta*) ni contar con un padrino mediático (Castillo Pérez, 2006: 83). Es con el “crack” que se abren caminos para una literatura descarnada, ocupada de lo más oscuro de los comportamientos humanos: apatía, sordidez, hedor y pestilencia. Una literatura que desarrolla en su narración las “corrientes subterráneas de la vida mexicana” al tratar temas sobre la tristeza en la sexualidad, la juventud como final no

como inicio, la droga como vía de la indiferencia y la intrascendencia del individuo común, simplón y corriente (Bogarín, 2007; Pérez, 2004).

Entonces, en el México más contemporáneo, la “basura” se transforma en un motivo literario, su realismo árido y descarnado en una marca de escritura: relatos repletos de vagancia, de cinismo y diversión. En este escenario aparece Guillermo Fadanelli, considerado el más consumado “autor-basura” de la literatura mexicana, cronista de la ciudad (Soler, 2013). Ahora bien, Fadanelli no es solamente un contador de historias, también es un alquimista que vuelve los libros objetos peligrosos: “con relación a esta obsesión, el autor repite con frecuencia la frase del escritor Phillipe Sole: hay que hacerse expulsar de todos los lados” (Martínez Bouzas, 2011). Y para lograrlo, propone esa mezcla entre romanticismo y anarquismo en su letra como fundamental, pese a que Fadanelli no le ha tocado vivir un episodio de “época” o una gran crisis que marque su escritura o tal vez por ello mismo:

Estos novelistas, entre los que se incluye a Fadanelli, no han vivido un acontecimiento generacional como una guerra; y la invasión de la UNAM por parte del ejército y posterior matanza de estudiantes en la plaza de Tlatelolco en el ‘68, queda muy lejos en el tiempo —hecho desgraciado que Roberto Bolaño narra con tanto acierto en *Los detectives salvajes*—. La caída del muro de Berlín, por otro lado, no hace sino acrecentar la desconfianza por los grandes discursos. Esa máxima tan defenestrada ya por algunos y que yo repito de nuevo aquí, qué terrible ¿verdad? Es como cuando Theodor W. Adorno dijo: «escribir un poema después de Auschwitz es barbarie. Pues sí se puede, y si no, recordemos a Gil de Biedma o a Charles Simic. Sí se puede hacer poesía después de Auschwitz y sí se puede tener ideología tras la caída del muro; aunque estos escritores entre los que se haya Fadanelli, no tienen otra cosa en la que creer más allá de la literatura pura y dura, en la literatura y en ellos mismos. Se rompe el cosmopolitismo, los escritores que aspiran a la totalidad se cierran dentro de su propio universo particular y de lo único de lo que pueden estar completamente seguros es que están solos. Se ensalza la cotidianidad, e intentan encontrarse en lugares comunes, de tránsito, como la terminal de un aeropuerto o un hotel (Soler, 2013: 157).

Fadanelli nace en 1960, aunque a veces afirma el escritor que fue en 1963, en la Ciudad de México. Es novelista y director de la editorial y de la revista *Mobo*. En 1991 fundó con algunos

artistas españoles el Movimiento Cerebrista, con sede en Madrid. Ha colaborado en fanzines, revistas y periódicos *underground* como: *A Sangre Fría*, *Blanco Móvil*, *Blumpi*, *Complot*, *Día Siete*, *Ensayo*, *El Gallito Inglés*, *El Olor del Silencio*, *Replicante*, *Etcétera*, *Generación*, *Golem*, *Graffiti*, *La Crónica Cultural*, *La Jornada*, *La Pusmoderna*, *La Risa de la Hiena*, *La Tribu*, *La Vanguardia* (Barcelona), *Letras Libres*, *Nitrato de Plata*, *Nitro*, *Nexos*, *Ñ* (Madrid), *Reforma*, *Renegados*, *Sábado*, *Topodrilo*, *Unomásuno*, *Velocet*, *Viceversa*. Obtuvo tres becas del FONCA, un Premio IMPAC/CONARTE/ITESM, un Premio Nacional de Narrativa Colima para Obra Publicada y un Premio Grijalbo de Novela. Además de desempeñarse como vendedor de bienes raíces, arriero, vendedor de árboles navideños en una esquina de Nueva York y dependiente de una pastelería en Madrid (Martínez Bouzas, 2011). Según sus propias palabras, alcanzó la fama por ser un “cabrón de la Chingada” que:

...intenta desaparecer, ausentarse por medio de las historias que crea. La literatura es mi casa, el único mundo habitable que conozco. Fuera de él casi todo me es inhóspito y desagradable. La mayoría de los seres humanos me parece despreciable. Soy un escritor y tal es mi oficio; no sé hacer otra cosa y cada día que pasa me vuelvo más inútil y desaliñado socialmente. Prefiero leer a escribir. Mis lecturas son accidentes, no siguen una línea precisa, leo a Bukowski, a John Fante y a Dostoyesvski con tanto gusto como leo a Philip Roth, a Truman Capote o a Fernando Pessoa. También leo filosofía, historia y economía. Soy desordenado y carezco de disciplina. Lo único que concentra mi atención y me fija al mundo es la literatura: creo que, en mi caso, es la única forma de existir y darle sustancia o cierta realidad al yo, al ser humano, al nombre. La literatura, suelo repetir, es el único mundo que vale la pena habitar (Entrevista personal realizada a Guillermo Fadanelli, 2015).

Luis Guillermo Hernández (2012) define a Fadanelli como hijo de la automarginación, un escritor *underground* y contracultural que no se reconoce dentro de la literatura universal y tiende a alejarse de la escena *mainstream* editorial; en pocas palabras, un disidente dedicado a hablar sobre temas de la calle, representar lo sórdido y el lado oscuro de lo que ahí acontece. Ciertamente, Fadanelli aboga por escribir sobre la sordidez de la vida y su monotonía, su aburrimiento, su claustrofobia, ubicándose del lado de una clase social “lumpemproletaria”, lo que ha quedado sin reconocer en muchos espacios pues es visto como “moda efímera” y

“estética marginal autorreferenciada” (Bogarín, 2007). En *Lodo*, su novela más conocida, se puede observar esta escritura asfixiante en la voz de un cínico:

Benito Torrentera, un agotado profesor de filosofía, semicalvo, cincuentón y de abdomen muy poco atractivo. Un verdadero ser anónimo en contacto permanente con el vacío y al que un conjunto de frustraciones convierten en un viejo prematuro. Son las frustraciones del existencialismo con acento mexicano. Este personaje vive sin preocupaciones hasta el día en que en su vida entra una hermosa analfabeta que lo saca de su decrepitud autocomplaciente y Benito Torrentera toma la más desatinada decisión de su vida: esconde a una asesina a cambio de disfrutar de los favores sexuales de su cuerpo (Martínez Bouzas, 2011).

Fadanelli usa la Ciudad de México como el espacio donde desarrolla sus historias, un lugar que denomina “maldición de Dios”, donde pocas colonias, en comparación con su tamaño, son en verdad habitables. Ciertamente, la narrativa de Fadanelli, como dijimos antes, es una crónica urbana (Hernández, 2012). Pero hay más: Fadanelli cuenta a Bogarín Quintana que no sólo se dedica a exponer de manera pesimista el contexto que observa desde su perspectiva de burgués decadente (clase social a la cual critica), usando recursos filosóficos previamente digeridos para poder hacer reflexión de lo mismo que escribe. Fadalleni, entonces, es definido por Bogarín como un Midcut, retoma ideas de autores como “Cioran, Ibarra, Nietzsche o Beckett”, para construir personajes tan familiares como predecibles, desde lo más negro de nuestro humor. A propósito, Bogarín dice:

Esta clarividencia se ve potenciada por lo cercanos y vitales que son los personajes, aún dentro de la clave apocalíptica sobre la que marcan el paso de su marcha hacia la ruinoso desaparición anónima: el modesto oficinista que ve diluirse la quincena entre las piernas de una adolescente preparatoriana ávida de salir de la rutina, la adusta madre de familia brincando el último rave de la madrugada antes de retirarse a su casa a preparar el desayuno de sus monstruos y mandarlos a la escuela piojosa, el treintañero nihilista que se sienta a la mesa de algún Café de Nadie con el único deseo de no encontrar a su regreso las ruinas de su precario departamento de la antigua villa olímpica o la pulcra dama que espera a su nuevo amor en la esquina de la cuadra de su casa para así ambos permanecer lejos de la mirada de la querida esposa. Las más escalofriantes notas rojas, esas que la realidad exige sean escritas con machote y las

leyendas urbanas más delirantes se convierten en lugares comunes entre las fauces de una ciudad megalosáurica que con su sola existencia (supervivencia) va redefiniendo constantemente aquella preciosa sentencia que aseguraba que “Si Kafka hubiese nacido en México habría sido un escritor costumbrista” (2007).

Sin embargo, la escritura de Fadanelli ha evolucionado, en especial a partir de su novela *La otra cara de Rock Hudson*. En efecto, el autor deja atrás la “literatura basura” para construir una narrativa mucho más estructurada, pero a la vez más propicia al truco y la extrema complejidad. Esta madurez estilística ha coincidido con el interés de la editorial Anagrama hacia él y, como efecto perverso, ha eclipsado el trabajo más novel del escritor. Hubo un momento en que, tanto en México como en España, no había medio cultural que se preciara que no hablara de Guillermo Fadanelli. En buena medida, “y debido a la miseria literaria en cuanto a oportunidades de publicar se refiere, publicar en Anagrama es algo parecido a ganar un premio y probablemente como tal habrá que tratarlo” (Crónica, 2016: en red). Sí, Fadanelli se convirtió en un fenómeno mediático. Por ello, es importante situar a Fadanelli en aquellas épocas en donde también era buen escritor, “en las que en la contratapa de uno de sus libros se podía leer: tienes en tus manos la novela que Tusquets, Planeta y otras editoriales se negaron a publicar al considerarla una obra frívola y poco correcta” (Crónica, 2016: en red). Entendiendo lo que hay atrás del vacío, afirma Fadanelli:

No obstante, yo creo que la literatura de ficción y la narrativa de esta clase ayuda a afirmar —incluso desde la duda— al individuo en su poder crítico, lúdico y reflexivo: nos enfrenta al misterio de la existencia e influye en nuestros juicios éticos. Pero no hay que olvidar que el lenguaje es un suelo común, una casa y un espacio donde conviven los hablantes que conforman una sociedad. Por lo tanto, la literatura — donde se desarrolla plenamente el lenguaje— es también conocimiento de la diferencia, de la existencia del otro y, en consecuencia, de la sociedad (Entrevista personal realizada a Guillermo Fadanelli, 2015).

Sin duda alguna, Fadanelli es un autor obligado, para bien o para mal, cuando se trata de analizar la literatura contemporánea mexicana, pues bien puede ser él un testigo privilegiado de su propia época ya que, como lo afirma Terry Eagleton (1998), la obra literaria es una forma de producir lo que está dentro del inconsciente del escritor y de la colectividad. No se trata del

hecho de reflejar exactamente lo que hay dentro de ese inconsciente, sino de tomar elementos de él como “materia prima”: “el lenguaje, otros textos literarios [son] diferentes maneras de percibir el mundo” (215). Si esto es así, entonces, como algún día lo planteó Richard Hoggart, en *The Uses of Literacy* (1957), según lo recuerda su estudiante Lawrence Grossberg:

La cuestión que Hoggart les planteaba a los textos no era, como pareció llegar a ser en un momento posterior en el centro, lo que la gente hace con un texto, sino «qué relación tiene este [...] complejo texto para la vida imaginativa de los individuos que constituyen su audiencia». Para Hoggart, la cultura nos da conocimiento de la vida hecha cuerpo, la vida vivida en toda su complejidad, lo experiencial de la totalidad de la vida, o lo que Eliot llamó (y que a Hoggart le encantaba citar), «el mundo real de la teología y los caballos». La cultura nos da acceso a la textura de la vida como es vivida, en tanto se desarrolla en un contexto moral e histórico particular; nos dice qué se sentía estar vivo en cierta época y lugar (2009: 21 y 22).

En efecto, la literatura funciona como un “mapa sobre cómo vivimos, qué hemos soñado, qué deseamos, cómo nos imaginamos a nosotros mismos, cómo el discurso nos ha atrapado a la vez que liberado, cómo podemos empezar a ver, sentir y decir” (Adriane Rich, 2000, en Garzón, 2014). En particular, la forma como Fadanelli aborda el tema de las mujeres me invitó a elegir una de sus novelas como objeto de estudio. La relación sentimental y sexual, siempre problemática y en tensión entre el protagonista masculino con una mujer es un motivo reiterado en la narrativa del autor, como se observa en las novelas *Lodo* (2008), *Mis mujeres muertas* (2012), *Mariana Constrictor* (2011), *El hombre nacido en Danzŕing* (2014). Pero es en *Clarisa ya tiene un muerto* donde es posible observar, de manera más sistemática la representación del cuerpo y la sexualidad de la mujer, desde esa perspectiva particular que es, por definición, masculina como es evidente cuando Fadanelli asegura que: “soy un observador de las pasiones humanas: la maldad, la inocencia y la búsqueda del placer se hallan descritas en esta novela desde la conciencia de un hombre desencantado” (Entrevista personal realizada al autor, 2015). Si esto es así, nos preguntamos si su novela puede brindar herramientas para responder a las preguntas que guían esta investigación en tanto:

Adriana y Clarisa son personajes que tienen un referente en la realidad. Son dos temperamentos éticos y sexuales diferentes. El misticismo y el amor por la muerte —

como una forma de vida— que practica Clarisa son muy distintos de la pasión vulgar, provocadora y abiertamente sexual de Adriana. A lo largo de mi vida he mantenido una estrecha relación con muchas mujeres. Todas ellas han sido motivo e inspiración para crear mis personajes. El sexo es también motor de mis historias: el deseo, el placer y la influencia que produce en mí el misterioso mundo femenino (Entrevista personal realizada a Guillermo Fadanelli, 2015).

Llegado a este punto, quiero hacer énfasis en que mi propuesta no se mueve hacia el análisis formal de una obra literaria, sino que intento proponer otra manera de leer e interpretar el texto literario, sin olvidar el valor estético de la obra y la especificidad de su universo narrativo. En efecto, existen muchas formas de acercarse a la literatura y trabajar desde y con ella, habitando diferentes posicionamientos y lugares. En ese sentido, comparto la idea de que:

Ya sea rastreando la “condición social” del discurso literario, buscando develar la “ideología del texto”, explorando el “sentido político” de la escritura, analizando el “estatus cultural” de las formas estilísticas, leyendo los géneros como “textos sociales” o entendiendo la literatura como “acto socialmente simbólico”, tanto la sociocrítica, como el análisis del discurso, la sociología de la literatura, la teoría de la recepción, la hermenéutica del lenguaje o los estudios culturales, han buscado interpretar las obras literarias más allá de su singularidad y autonomía, concibiéndolas como el resultado de una práctica cultural que configura discursos y sentidos sociales específicos. Gracias al llamado “giro cultural” o “giro lingüístico” y en contra de los análisis inmanentes, estas concepciones en torno a la literatura han puesto en duda la soberanía absoluta del texto literario en tanto universo imaginario ajeno a la realidad; por el contrario, lo conciben como un objeto cultural en cuya conformación pueden interpretarse ciertos significados y sentidos histórico–culturales, pero no de un modo maniqueo o reduccionista (Presentación, 2011: 8).

Entonces, aquí propongo un desplazamiento, en absoluto novedoso pero sí necesario, en el cual mis preguntas por el cuerpo de las mujeres jóvenes y su sexualidad son respondidas analizando cómo ello es representado literariamente en la novela desde una perspectiva masculina y usando ciertas propuestas de la teoría psicoanalítica como claves de lectura, con el ánimo de aportar a los debates contemporáneos de las ciencias sociales y humanísticas,

teniendo en cuenta que la pregunta sobre el lugar de la literatura en las ciencias sociales y humanísticas:

Ha sido respondida ya, a su manera, desde la metrópolis, en 1993, por la Comisión Gulbenkian, la cual se ocupó de poner en el centro del debate la necesidad de ampliar las perspectivas y usar otras herramientas para comprender un mundo cada vez más complejo. Y, en la Abya Yala, la pregunta fue profundamente debatida en el libro: *La restructuración de las ciencias sociales en América Latina* (2000), editado por Santiago Castro-Gómez, siguiendo la misma intención de la Comisión Gulbenkian pero sin perder la necesidad de un contextualismo radical. Hacer dicha pregunta en este momento de la vida y pensar a la literatura como una cuestión aparte y sin conexión con las ciencias sociales no sólo da cuenta de una desactualización académica vergonzosa, sino también produce gastritis e inflama el colon (Garzón, 2014: 18).

II

Apunté mi interés hacia el psicoanálisis cuando, por primera vez, escuché de manera general sobre los conceptos clave del psicoanálisis, en la presentación del libro *Otra historia de la sexualidad*, de Helí Morales, que se llevó a cabo el 7 de junio de 2014, en San Cristóbal de Las Casas, Chiapas. En su libro, el autor elabora una historia de la sexualidad de las mujeres con ayuda del psicoanálisis. Una cuestión que me “movió” el mundo fue la idea de la “falta” en el sujeto, algo que no había pensado previamente pero que entendí como un proceso que nos hace seres humanos y que configura nuestra psique desde que nacemos, esas carencias, esos deseos, esas pulsiones sexuales o de muerte nos hacen a nosotros mismos: “no habrá uno igual a ti en todo el universo”.

Por ello empecé a indagar más sobre el tema con miras no sólo a aprender sobre ese campo de conocimiento que es el psicoanálisis, sino también atreverme a “usarlo” como parte de esta propuesta. Así, aquí hago uso del psicoanálisis para el análisis de la novela, en tanto el mismo me permite ver un orden simbólico e imaginario dentro de la novela, siguiendo una lógica que se puede denominar como posestructuralista. Una idea que sobresale sobre la crítica posestructuralista a la estructuralista es el cuestionamiento de la concepción de la “verdad”, el dar por sentado que lo que se significa con las palabras es dar sentido a la complejidad del mundo ¿Es posible abarcar todo su sentido con las significaciones vigentes de una sociedad

sobre las cosas que nombramos? ¿Qué sucede con las narraciones de nuestros sueños y sentimientos? ¿Qué lugar ocupan en ese mundo que percibimos y describimos?

El posestructuralismo sigue, según lo explica Terry Eagleton (1988), a través de las herramientas de la semiótica, una vía que argumenta que dentro de las formas de expresión propias del ser humano, a través del signo en el pensamiento, el habla y la escritura, hay un desbordamiento del significante. Algunos de sus postulados ponen en tela de juicio la idea de significados dados, pues esta idea se prestaba al servicio del poder y de ideologías que significaban la vida de las personas de antemano, estructuraban sus formas de pensar su vida y la sociedad. Sobre esto escribe Eagleton, a partir de la teoría de Roland Barthes, acerca de la función del signo:

Para Barthes, signo “saludable” es el que llama la atención sobre su propia arbitrariedad, que no quiere hacerse pasar por “natural” sino que, en el preciso momento de transmitir un significado, comunica también algo de su propia condición relativa, artificial. Detrás de ese criterio existe un impulso político: los signos que se presentan como naturales, que se ofrecen como la única manera concebible de ver el mundo son por eso mismo autoritarios e ideológicos (1998: 164).

Por lo mismo, en la narrativa el significado de un objeto o elemento descrito es el conjunto de significantes que le dan sentido de acuerdo a lo que se narra. Todo está interrelacionado en una cadena ininterrumpida de significantes, los significados no son totales. Entonces, dice Eagleton: “No es que yo pueda tener un significado, una intención o una experiencia pura y sin mancha, a la que después falsea y retracta el lenguaje (medio defectuoso). Y esto porque el lenguaje es, ni más ni menos, el aire que respiro” (1998: 158). El lenguaje como el pensamiento, están constituidos por imágenes que significan algo en concreto para aquel que las crea de acuerdo a su experiencia de vida dentro de un contexto, esas imágenes están interrelacionadas con otras y así sucesivamente.

En la misma vía, para Jaques Lacan (citado por Eagleton, 1998) el lenguaje funciona de modo similar a lo expuesto líneas arriba: las palabras se desarrollan y mueven con respecto a la falta que les otorga la realidad. Las palabras, pues, son todas metafóricas, pues sólo hacen referencia

a lo real, no son los objetos en sí, ni la realidad. Por lo tanto, no se alcanza una significación total mediante el lenguaje. Las palabras son como el imaginario, siempre en proceso, creando significantes que llevan a nuevos significantes y también a entender lo simbólico. El lenguaje crea significantes, pero no llega a un significado total de las cosas:

El lenguaje divide –articula– la plenitud de lo imaginario: nunca podremos encontrar descanso en un solo objeto, el significado supremo que dé sentido a los demás. Entrar en el lenguaje es quedar apartado de lo que Lacan llama lo “real”, el reino inaccesible siempre más allá del alcance de la significación, siempre fuera del orden simbólico [...] El lenguaje, el inconsciente, los padres, el orden simbólico: en la obra de Lacan esos términos no son exactamente sinónimos pero están estrechamente ligados. Algunas veces se refiere a ellos con el nombre de “el Otro”, como algo que, a semejanza del lenguaje, es siempre anterior a nosotros y que siempre se nos escapará... Dijimos ya que para Lacan nuestro deseo inconsciente está dirigido hacia ese Otro, bajo la forma de una realidad en última instancia placentera que nunca podemos poseer; pero también es cierto que para Lacan, de alguna forma, nuestro deseo siempre lo recibimos asimismo del Otro. Deseamos lo que otros –por ejemplo nuestros padres– inconscientemente desean para nosotros, y el deseo únicamente puede “suceder” porque nos encontramos atados a nuestras relaciones lingüísticas, sexuales y sociales – el campo entero del “Otro” – que lo generan (Eagleton, 1998: 200 y 207).

El lenguaje tiene una fuerte carga del imaginario, es decir, la forma en que vienen las imágenes sobre el mundo para darle orden en nuestra mente. El lado simbólico corresponde a significaciones sociales dadas en torno a la relación con los demás, a los significados de nuestros cuerpos. El inconsciente, que es donde se deposita el imaginario y el lado simbólico, corresponden a la subjetividad del personaje de la novela, a una ficción, una creación que gira a partir de sus deseos y falta que el autor crea a partir de la cultura que lo determina, su lenguaje, la carga simbólica que es interiorizada, según lo argumenta Eagleton (1998). Ahora bien, el encuentro entre el psicoanálisis y la literatura no siempre ha sido feliz:

Faulkner y Nabokov denunciaron que el psicoanalista intenta intervenir en aquello que los escritores construyen con estética y que está signado por el velo. Allí donde los escritores crean con gracia y fragilidad para decir sin decir, el psicoanálisis avanza impetuoso desgarrando y abriéndose paso descarnadamente. Actitud que al mismo

tiempo provoca resistencia y atracción, dado que este proceder del psicoanálisis, que imprime un sentido dramático y trágico, le da una nueva dimensión a la monótona vida posmoderna (Piglia, 1997). James Joyce, en cambio, habría de hallar en el psicoanálisis una forma de narrar, la posibilidad de que la construcción del texto no obedeciera a una lógica lineal, sino a una lógica más cercana a la del inconsciente, atemporal y salvaje, evidenciada en su célebre *Finnegans Wake*, gracias a ello, Joyce produjo una revolución en el arte narrativo (León, s/a: 1).

Así pues, mi acercamiento desde el psicoanálisis a la obra literaria implica un reto enorme con respecto a la comprensión de la teoría, de la obra y de las articulaciones que planteo desde el análisis. Reto que además involucra no sólo un vérselas con la “manifestación” de todo un inconsciente colectivo que habita la obra y nos habla de qué es y cómo soñamos que sea la sociedad donde vivimos y el contexto cultural que le es propio, como lo he dicho antes, sino también con la manifestación de mi propio inconsciente, con sus diferentes facetas. Es porque mis lecturas trascendieron el goce estético y me llevaron a un espacio de conocimiento que decidí, con la orientación de mi directora de tesis, que era preciso, en este momento y en este formato, dar cuenta de la finalización siempre provisional de un trayecto con muchos vericuetos, en donde me he acercado no sin dificultad al “hacer” propio de quien investiga, conociendo sus alegrías y tristezas pero, sobre todo, dando cuenta de un “autoconocimiento” que también comparto aquí.

III

El presente ejercicio investigativo tiene como objeto de estudio la novela *Clarisa ya tiene un muerto*, de Fadanelli. Mi interés, como he afirmado antes, es analizar una versión de la representación del cuerpo de la mujer, que es focalizada desde lo masculino, para indagar cómo se construye a partir de esa representación corporal la sexualidad de la mujer y su deseo, a través de postulados del psicoanálisis. En ese sentido, parto de la idea de que Adriana y Clarisa, los personajes femeninos de la novela y en quienes centro mi análisis, son una “invención” del narrador masculino quien se obsesiona con el trabajo de representarlas, de dar cuenta de sus cuerpos, su sexualidad y sus deseos como respuesta a lo inaccesible que son ambas para él y lo accesorio que es él en la vida de ellas. A través de esa invención, de esas representaciones particulares, la novela también da cuenta de todo un imaginario social compartido sobre lo que

“es” una mujer, en una época y en un contexto determinado, por lo que el análisis de la obra literaria también me permite observar cómo se construye un “sentido común” sobre mi propio cuerpo, deseo y sexualidad.

Por lo anterior, el objetivo general de mi trabajo es establecer cómo se construyen en la novela referida las representaciones de las mujeres, de su deseo y su sexualidad, desde la perspectiva masculina del narrador. A la vez, los objetivos específicos son:

1. Definir un marco teórico y metodológico que use categorías teóricas y teorías críticas para el análisis de los mundos sociales, culturales y subjetivos que propone la novela trabajada.
2. Construir un modelo de análisis que parta de una aproximación personal al psicoanálisis y su articulación con la literatura.
3. Aportar a la producción de conocimiento sobre las mujeres jóvenes y sus representaciones de cuerpo y sexualidad, tanto en la literatura, como en el campo de lo social-humanístico y del psicoanálisis.

IV

La presente investigación se compone de cuatro capítulos, una introducción y un apartado de conclusiones. El primer capítulo, “Construyendo el mapa”, es una guía para entender, dentro de una gama de trabajos seleccionados en relación al tema y a la fecha de publicación, cómo ha sido analizada la obra de arte literaria desde el psicoanálisis y desde ahí proponer una aproximación al estado de la cuestión. El segundo capítulo, “Marco teórico”, desarrolla y establece lo que se entiende dentro de la presente investigación por los cuatro conceptos que ocupó para proponer mi análisis: cuerpo, mirada, deseo y sexualidad, usando como guía algunos postulados del psicoanálisis y, de esta manera, construir mi clave de lectura y marco de interpretación. El tercer capítulo, “Estrategia metodológica”, explica la forma en que el análisis se hará; es decir, el modelo que he construido para confirmar mi clave de lectura. El cuarto capítulo desarrolla una propuesta de lectura interpretativa de la novela *Clarisa ya tiene un muerto*, que tiene como medio de análisis la búsqueda de metonimias en las cuatro categorías: cuerpo, mirada, deseo y sexualidad, desarrolladas en el marco teórico.

Capítulo 1.

Construyendo el mapa

Para empezar a organizar los pasos que he dado en este caminar que ha sido mi propuesta de investigación, en el marco de un programa posgradual de maestría, lo primero que necesito es construir un mapa. Un mapa representa un territorio, sus características geográficas y políticas. Su función es orientar, brindar coordenadas. Con esta idea he diseñado una propuesta de estado de la cuestión, como un primer paso para acercarme de manera formal al problema de investigación. Conocer cómo se ha establecido la relación entre psicología y estudios literarios al igual que otras investigaciones publicadas en por lo menos un lapso de diez años, permite a quien investiga estar al tanto sobre de qué maneras se ha trabajado el problema, cuáles son los tipos de conocimiento que se han producido, cuáles las metodologías privilegiadas. Del mismo modo, este ejercicio permite aclarar ideas, perspectivas de trabajo, hipótesis a la persona que investiga, en este caso yo.

El mapa que he construido, no obstante, es limitado y no da cuenta de manera sistemática de una producción tan amplia en una temporalidad mayor. Aquí, en vista de lo difícil que fue mi proceso en el programa y que el tiempo se acababa por razones ya conocidas, opté por centrarme en trabajar a profundidad aquellas fuentes que me permitieron aclarar de qué va el trabajo de análisis desde el psicoanálisis a la obra literaria, observar cómo se ha ido construyendo el campo en el que me posiciono a grandes rasgos y, también, obtener claridades teóricas y metodológicas. En consecuencia, el mapa que presento tiene la siguiente organización:

En el primer apartado titulado: “Literatura y psicoanálisis, psicoanálisis y literatura”, propongo un panorama de la relación que históricamente se ha establecido entre el psicoanálisis y el análisis literario. En el segundo apartado titulado “Lacan literario”, retomo las propuestas de Jean-Michel Rabaté y José Antonio Durán Ruiz, para dar cuenta de cómo la teoría lacaniana es usada para el análisis literario; en especial, cuando se refiere a hablar del “Deseo” y los deseos que son motor del accionar de los personajes y que responden a coordenadas sociales, culturales y subjetivas específicas, ubicadas en un ámbito patriarcal que sobredimensiona lo “masculino”, en las cuales es usual que el cuerpo de las mujeres sea

representado como objeto de deseo. En el tercer apartado titulado “El hombre y su falta”, repaso los trabajos de Helí Morales y de Florentina Georgesco, que hablan de la forma fálica de buscar a la mujer, y de configurar su sexualidad dentro de un contexto falocentrista, en una novela que documenta la prostitución. El cuarto apartado “Una sexualidad negada”, gira en torno a propuestas de lectura que se han hecho a propósito de la obra de Marqués de Sade, como las de George Bataille, Antonio Hernández Curiel y Kate Millet, con el objetivo de indagar la relación que se establece entre Amo y Esclavo y el concepto de sadismo, lo cual permite comprender cómo y desde dónde se argumenta que la sexualidad de las mujeres es una sexualidad pasiva, negada y, la mayoría de las veces, responde a relaciones de poder de tipo sádicas. En el último apartado: “La dama y el caballero”, reviso los trabajos de Slavoj Žižek y Sara Pacifici, para exponer a través del análisis que se propone del amor cortés, experiencias narrativas en las cuales la mujer no es objeto de deseo, sino lo contrario: una sujeta que llega a ser inalcanzable y agente de sus propios deseos, invirtiendo la relación de poder que se expone en el apartado anterior.

1.1 Literatura y psicoanálisis, psicoanálisis y literatura

A lo largo de la historia de la literatura, la relación del análisis literario con lo que hoy podemos llamar mundo psíquico o subjetivo –bien como contexto de la historia narrada, bien como característica de los personajes o bien como parte del proceso de recepción de la obra– ha sido abordada desde diferentes perspectivas y momentos históricos. Por ejemplo, en el Romanticismo se establece una analogía entre el mundo del arte con la expresión del “alma” y la “emoción”, generando de este modo las condiciones de posibilidad para que emerja la relación entre el mundo del arte y la “psicología”. Ahora bien, como explica Eagleton (1998), a finales del siglo XIX y durante todo el siglo XX, el desarrollo de las teorías contemporáneas que explican el mundo ha estado marcado por una agitación política e ideológica sinigual, la cual tiene como consecuencia no sólo guerras y revoluciones sino también que las personas experimentan esto de manera directamente personal. Se trata, continúa el autor, de una crisis en las relaciones humanas, de la personalidad humana y del mundo social, y lo que allí es significativo en este periodo es que, tales experiencias se “organizan” de una forma distinta para constituir un campo sistemático de conocimiento: el psicoanálisis.

El psicoanálisis, como en algún momento lo hizo la tragedia griega o la épica romana, parece dar respuesta a ese gran vacío que queda cuando lo humano, como lo argumentan los grandes teóricos de la ciencia moderna Darwin, Freud y Marx, no es el centro del mundo sino uno de sus muchos eslabones. Desde entonces, la relación entre literatura y psicoanálisis ha sido tan estrecha, repercutiendo en ambos campos de conocimiento cuando se interrelacionan, que es posible cuestionar quién condiciona a quién: ¿el psicoanálisis a la literatura o al revés?:

Igual que el texto del sueño, también la obra literaria puede ser analizada, descifrada y desarmada con procedimientos que muestran algo de los procesos que intervinieron en su producción [...] El psicoanálisis, por otra parte, es, en palabras de uno de sus intérpretes, una "sospecha hermenéutica": se interesa no sólo en "leer el texto" del inconsciente, sino en descubrir los procesos, la labor del sueño mediante los cuales se produjo el texto [...] La crítica literaria, como vimos en el caso de la novela de Lawrence, puede hacer algo parecido al fijarse en lo que pueden parecer evasivas, ambivalencias y puntos de intensidad en el relato —palabras que no llegan a pronunciarse, palabras que se emplean con desusada frecuencia, el doble sentido, el decir lo que no se pensaba decir— puede comenzar a atravesar las capas de la revisión secundaria y sacar a luz algo del —subtexto— que, como si se tratara de un deseo inconsciente, la obra oculta y revela a la vez. Es decir: atiende no sólo a lo que él dice sino a la forma en que funciona (Eagleton, 1998: 106)

Las relaciones entre psicoanálisis y literatura parten de la obra de Freud; en especial, de su estudio del inconsciente. En efecto, cuando en cierta ocasión le comentaron a Freud que él era el descubridor del inconsciente, respondió: “Los poetas y los filósofos han descubierto el inconsciente antes que yo; lo que yo he descubierto es el método científico que permite estudiar el inconsciente” (Starobinski, 1974: 210). El cometido de Freud y subsiguientes psicoanalistas era comprobar sus ideas fundamentales y aprovechaban no sólo la literatura sino el arte en general, los mitos, la religión, y lo que permitiera interpretar la cultura, incluso si se trataba de interpretar culturas no occidentalizadas, pues tenía una lógica que consistía en ver en el individuo las fuentes que lo determinan, que lo hacen actuar de la forma en que lo hace (Starobinski, 1974). Entonces, Freud incursiona en el mundo de la crítica del arte y el análisis literario escribiendo sobre Leonardo da Vinci, Miguel Ángel y algunos análisis literarios sobre *Gradiva* de Wilhelm Jensen, *Hamlet*, *El mercader de Venecia* y *El rey Lear* de Shakespeare o *Edipo rey* de Sófocles.

Además de lo anterior, Freud toma de la literatura las denominaciones de ciertos complejos o desviaciones como el narcisismo, el sadismo y el masoquismo, los complejos de Edipo o Electra, etc. En efecto:

Freud se sirvió en distintos momentos de mitos que la literatura transporta, Edipo, Narciso, Moisés. Incluso el mito de Tótem y Tabú, que Freud inventa, ya está presente en sus notas esenciales en los mitos recogidos por Homero y más tarde por los trágicos. Esos mitos, de los que Freud se sirve, no fueron para él ejemplificaciones de lo que venía elaborando sino más bien la materia prima con la que tejió nudos conceptuales importantísimos. En la literatura él encontró verdades articuladas que elevó a la categoría de conceptos centrales. En la tragedia de Edipo, por ejemplo, él supo leer una invariante estructural del sujeto. El mito de Narciso pasó a ser, en su elaboración, un nudo constitutivo de la subjetividad. Lacan, por su parte, pudo enseñar la ética del deseo con Antígona, la tragedia del deseo con Hamlet, la transferencia con el Banquete platónico. La humillación del padre en nuestro tiempo la pudo leer en la Trilogía de Claudel. Su atenta lectura de Joyce le permitió elaborar un concepto clínico decisivo, el *sinthome*, artificio que algunos sujetos encuentran y en el que se sostienen para atravesar la vida, remediando la falla de su estructura (Leyack, 2006: 35).

También, Freud usa la literatura como fuente de datos para el conocimiento de la psique humana, como lo expone en su artículo: “El poeta y la fantasía” (1908). En él, Freud establece, por una parte, que las obras literarias son proyección de deseos ocultos y recuerdo de acontecimientos vividos en la infancia de quien escribe y, por otra, otorga a la literatura una función liberadora en tanto fuente de placer estético. Entonces, la literatura es materia prima del psicoanálisis y a su vez éste adopta un lenguaje de la literatura:

De manera que la literatura se convierte en la proveedora de los paradigmas que explotará el vocabulario psicoanalítico: narcisismo, sadismo, masoquismo, complejo de Edipo, etc. Son sólo completamente inteligibles a partir del mito, del autor o de la obra, señalados como arquetipos de un cierto modo de comportamiento. La palabra poética se sitúa en el intervalo que separa al sabio y a esa naturaleza enigmática cuyas pulsiones deben ser descifradas (Starobinski, 1974: 211).

Ahora bien, como ya se ha dicho, el uso del psicoanálisis para el análisis literario puede dividirse, sin entrar en detalles, en tres formas determinadas por el objeto en el cual se centra la atención: autor, contenido y lector. A propósito, en *Psicoanálisis y literatura* (1975), Henri Hendrick Ruitenbeek habla de cómo el conocimiento sobre psicoanálisis se ha convertido en parte del proceso de creación literaria, de lectura y crítica literaria. Por ejemplo, en *Freudianism and the Literacy Mind*, Frederic Hoffman sugiere que el vanguardismo se inspira en ideas de Freud para representar el absurdo que define como “el rechazo de la lógica y la sintaxis, a cambio de lo ilógico y las ideas y lo no gramatical en las frases” (Ruitenbeek, 1975: 11). Por su parte, en *El psicoanálisis y la cultura literaria del boy* (1958), Alfred Kazin descubre en un grupo de novelas un mismo patrón que consiste en una incapacidad para encontrar un sentido en la realidad, lo que se traduce dentro de la temática de la novela como una representación de la sexualidad de forma violenta, una sexualidad que no demuestra erotismo como motivo principal sino como reflejo del querer sentir placer, querer sentir, lo puede entenderse a partir del psicoanálisis como un malestar debido a un trauma, una experiencia que rompe con el equilibrio del sujeto, como analogía está la explicación del estado satisfactorio que siente el sujeto con la madre en sus primeros años de vida, lo que en algún momento termina y queda presente como una experiencia a la que desea regresar, la ruptura con este momento puede deberse a un evento traumático.

No obstante los ejemplos anteriores, es Harold Bloom (*The Western Canon*, 1994) el primero en fusionar a Freud, a Marx y a la lingüística, para proponer a la obra literaria como una forma de acción simbólica. Para Bloom, es prioritario re-escribir la historia literaria en clave freudiana; es decir, en función del complejo de Edipo. Entonces, los poetas viven angustiados bajo la sombra de un poeta “padre” que les antecede, lo que les obliga a desarmar la fuerza de ese padre, que además los puede castrar, desde dentro: “escribiendo en tal forma que revise, desplace y remodele el poema precursor” (Eagleton, 106). En este sentido, todos los poemas reescriben otros poemas, son interpretaciones o captaciones defectuosas, pero siempre son intentos, estrategias, mecanismos de defensa para resguardarse de la fuerza aplastante del padre y, tal vez, superar su poema. De esta forma, dice Bloom, el significado del poema constituye otro poema.

Ahora bien, para Ricardo Piglia, en su famosa conferencia: “Literatura y psicoanálisis” (1997), quien definitivamente construyó su narrativa en estrecha relación con el psicoanálisis fue James Joyce (*Ulyses, Finnegans Wake*) puesto que hizo de él una forma de narrar, una estrategia de construcción formal del texto literario. En efecto, cuando Joyce rompe la linealidad de la narración y privilegia el monólogo interior (fragmentado, onirizado, cruzado por la imposibilidad de construir con el lenguaje otra cosa que no sea la dispersión) da cuenta de los vericuetos del funcionamiento del inconsciente, de lo imaginario y produce así una “revolución literaria”. Sobre esto comenta Starobinski: “se trata de pasar de una lengua a otra, de una lengua enigmática de los símbolos a la lengua diáfana de la interpretación; ello supone un arte del descifrado o de la interpretación, apoyado por un conocimiento del vocabulario, de la gramática, de la sintaxis, y de la retórica de la lengua en que –en el umbral entre el inconsciente y la conciencia– se expresa el deseo” (citado por Ruitenbeek, 1975: 212). A esto, continúa Piglia, se debe sumar la trágica presencia de Lucía, su hija, en la vida del escritor. Lucía fue acosada por una enfermedad mental que la obligó a ser internada en una clínica suiza donde murió. Antes de ello, Lucía fue vista por Jung, quien conocía la obra de su padre. En esa visita, Jung conoce los textos de Lucía, también escritora como su padre, y genera el siguiente diagnóstico: “allí donde usted nada, ella se ahoga”. Ciertamente, en ese lenguaje que no es cuantificable, que es metafórico, la joven escritora no puede sobrevivir.

Por otro lado, el trabajo de Louis Althusser, desde la filosofía, sobre ideología y aparatos ideológicos estatales (*Lenin y la filosofía*, 1971) también ha influenciado de importante manera la relación entre psicoanálisis y literatura. Althusser se pregunta cómo es que los sujetos se someten a ideologías dominantes en la sociedad, qué permite que ciertos grupos sean dominantes, cuáles son los mecanismos usados con tal propósito. Aquí no se habla de individuos sometidos, por el contrario hablamos de individuos libres y autodeterminados quienes, no obstante, se “someten” a cierta organización social. Para explicarlo, Althusser replantea el concepto de ideología en función de lo imaginario según Lacan:

En cuanto a la relación de un sujeto individual con la sociedad en general, la teoría de Althusser es como la relación de un niño pequeño con la imagen-espejo de que habla Lacan. En ambos casos, el sujeto humano cuenta con una imagen satisfactoriamente unificada de su individualidad al identificarse con un objeto que refleja y retorna esta

imagen dentro de un círculo cerrado, narcisista. También en ambos casos esta imagen es un reconocimiento equivocado porque idealiza la verdadera situación del sujeto. El niño no está realmente integrado como lo sugiere su imagen en el espejo. En realidad, yo no soy el sujeto coherente, autónomo, que se genera a sí mismo, a quien conozco en la esfera ideológica sino la función descentralizada de varios determinantes sociales. Hechizado por la imagen que recibo de mí mismo, me someto a ella. A través de esta —sumisión— me convierto en sujeto (Eagleton, 1998: 106).

Del uso que propone Althusser, en especial su énfasis sobre inconsciente, sociedad humana y poder, permite entender al inconsciente no como una región privada de la mente, sino como un lugar “fuera” de nosotros efecto de nuestras relaciones con los demás. Así, el inconsciente es una especie de red amplia, compleja, que nos rodea, se entreteteje con nosotros y que, en consecuencia, nunca se puede sujetar. El lenguaje es la mejor imagen de esta red. El lenguaje, dice Althusser siguiendo a Lacan, nos divide internamente, preexiste, señala nuestro lugar en el mundo, no se puede dominar, razón por la cual a través del lenguaje se mediatiza el deseo. Esto teniendo en cuenta que el deseo para Lacan es “el deseo del Otro” (Casas, 2009:116); es decir, al nacer el humano se reconoce a través del otro, de la comparación y rivalidad con el otro y el reconocimiento de ese otro en el afán de definir nuestra particularidad en este mundo en el cual nos significamos. Entonces, el deseo para Lacan es más saberse reconocido. En esta dinámica, “deseamos lo que otros —por ejemplo nuestros padres— inconscientemente desean para nosotros, y el deseo únicamente puede suceder porque nos encontramos atados a nuestras relaciones lingüísticas, sexuales y sociales” (Eagleton, 1998: 106).

La obra literaria debe ser considerada como algo que activa y actualiza, en el sujeto de la lectura, sus propias emociones soterradas, relegadas, transfigurándolo en un sujeto deseante, proporcionando a ese deseo el engaño temporal de un ente donde fijarse. En este sentido, la crítica literaria psicoanalítica es una crítica que se integran mutuamente. Por ello, la obra literaria produce sentidos, deseos, espejos...

1.2 Lacan literario

Comienzo este recorrido con Jean-Michel Rabaté, quien dentro de su libro *Lacan literario* (2007) expone la manera como Jacques Lacan, desde el psicoanálisis, hace uso de la literatura para ver

en ésta una complementariedad de los casos clínicos, siguiendo en este recorrido a Sigmund Freud quien, por ejemplo, usa la figura de un héroe de la tragedia griega para explicar parte fundamental de su teoría sexual: Edipo. En efecto, asegura Rabaté, en el caso de Lacan es muy raro que hablara de algún caso clínico, él se abocaba a dar ejemplos de la literatura para sostener lo que argumentaba.

Lacan literario hace un repaso por obras de Lacan que se ubican dentro de la época de 1955 a 1965, las cuales son las más literarias de su obra. Dentro de *Lacan literario*, el ensayo titulado “Hamlet y el Deseo de la madre” explica el valor de la obra de William Shakespeare para la comprensión de uno de los conceptos sobre los que gira el trabajo de Lacan, el Deseo. En efecto, Hamlet, al igual que Edipo, siente deseo por la madre. Lo que cambia en esta relación es la diferencia de épocas en que es escrito el texto; es decir, Hamlet (obra escrita entre 1599 y 1601), a comienzos de la Modernidad, cuando la atención social y científica tenía la vista puesta sobre el ser humano como referencia de su propia existencia. En este sentido, Hamlet representa la represión de las emociones del individuo, por ello no puede matar a su tío como venganza por el hecho de que se ha involucrado con su madre.

Lacan habla de una “fijación del Deseo por la madre”, no de un “Deseo por la madre”; es decir, hay un objeto intermedio dentro de este deseo que hace que Hamlet, o el sujeto borrado, no vincule su deseo directamente con un objeto o no lo encuentre siquiera en la realidad y eso lo mantiene bloqueado, sin saber exactamente qué quiere o le permita actuar. En este misterio lo que mantiene al individuo eclipsado es el deseo femenino inescrutable. A propósito, Rabaté explica:

El paso del genitivo subjetivo donde “deseo de la madre” significa “deseo por la madre”) a un genitivo objetivo (“deseo de la madre” en tanto que “su deseo por otro hombre”) nunca ha sido mejor trabajado; es de hecho un mecanismo “dialéctico”, cuya flexibilidad está limitada empero puesto que refuta la “vieja” psicología edípica. Esta psicología ha sido reemplazada por una ontología en la que se exige al sujeto que vaya más allá de su primer objeto y alcance una conciencia del lugar del gran Otro como deseo determinante (2007: 105).

Dentro de la dinámica del Deseo, continúa Rabaté, se desarrolla la fantasía que es sinónimo del Falo y lo faltante, lo que está ausente, que vendría siendo dentro de la narración el padre muerto. Como caso psicoanalítico, la solución aquí es que el sujeto se centre en el primer objeto:

Lacan muestra que la única forma que el sujeto acepte la castración y “resuelva” el complejo de Edipo es “hacer el duelo del falo”: “... el complejo de Edipo entra en su declinación en la medida en que el sujeto debe hacer el duelo del falo” (LP, p. 46). El falo tal como Freud lo ve en este contexto determinado por el narcisismo que el sujeto está dispuesto (o no) a abandonar; en la terminología de Lacan, no es tanto un objeto imaginario como un objeto “velado” que solo aparece por breves destellos en súbitas “epifanías” (*phanies*) (LP, p. 48). (Rabaté, 2007: 113)

Tanto la muerte como la letra dentro del psicoanálisis son análogos a la preponderancia del significante sobre el significado. La muerte que atraviesa Hamlet, a través de la muerte de Ofelia, crea un agujero dentro de lo real que le permite vencer este nudo del complejo de Edipo. Nudo que depende de nuestro apego al narcisismo, que nos vincula con ese objeto “velado” al que refiere Lacan, que en lo real no existe, no existe el falo:

No se puede matar al falo porque como el rey de Hamlet, es una “cosa de nada” no existe. Hamlet será capaz de matar y desear a sus dos rivales después de que ha abandonado todo apego narcisista, que es cuando está mortalmente herido y sabe que va a morir (Rabaté, 2007: 114).

La idea a propósito de la preponderancia del significante sobre el significado es clave dentro de la teoría literaria de Lacan. Idea que conjuga con su ansia por conocer el Deseo del sujeto, como se ve en este ejemplo: a través de la madre Hamlet se cuestiona por su deseo, el falo es una figura irrisoria por lo inalcanzable, pues no existe. La madre nos hace llegar al terreno de lo Real y Hamlet da cuenta de lo Real de ella, a través de la sexualidad de ésta:

Lacan agrega que eso confirma la anterior intuición de Hamlet sobre su madre: su madre es una “mujer genital real” que no puede comprender el duelo (025, p. 23.). Ella es una “concha abierta” un “coño abierto”, que sólo piensa “cuando se ha ido uno,

aquí viene el otro” (025, p. 23.). Se podría decir que Hamlet está abrumado por el goce de su madre, un disfrute excesivo del amor genital que él es incapaz de cambiar o mover de su surco (Rabaté, 2007: 114).

Con ello, Rabaté da cuenta de la sexualidad de la mujer según Lacan, la cual es vista como un cuerpo sexual, como un cuerpo que tiene genitales que utiliza para gozar. En este punto, es significativo que el héroe de la historia dé cuenta de la sexualidad de la mujer a razón de la madre, asociándola con algo que no se puede decir, que no tiene anclaje en la palabra. Para el presente estudio es importante subrayar esta “sorpresa” de la sexualidad de la madre que es la mujer. También es importante retomar que el Deseo es un diálogo entre nuestro propio deseo por el Otro y el Deseo que ese Otro, que nos incumbe porque a eso nos debemos, no hay una fijación directa por ese Objeto de Deseo.

Siguiendo la línea lacaniana, José Antonio Durán Ruiz en *La mujer y el objeto perdido* (2014), propone un análisis de obras literarias que, aunque comparten las hipótesis de Lacan, genera un giro en las mismas cuando explica que el hombre busca en la mujer una “verdad” que no es hallada en una sola mujer, más bien en muchas. Por ello, Durán Ruíz hace mención de varios ejemplos literarios donde se mencionan partes del cuerpo de la mujer, desde una perspectiva donde se deja ver que esa parte del cuerpo simboliza lo perdido; por ejemplo, *Rayuela* (1985) de Julio Cortázar, *Novela como nube* (1996) de Gilberto Owen y “*Ulrica*” (1975) de Jorge Luis Borges. No obstante, una vez más, el cuerpo de la mujer es idealizado. Por su parte, la mujer ve al hombre de forma simbólica, busca a su padre, por eso sólo necesita estar con un único hombre.

Durán Ruiz entiende que la pérdida, desde la teoría lacaniana, en la que se dice que el Sujeto surge con la palabra, es transformada por la palabra que permite aprehender la realidad, proceso en el que algo de todas formas se extravía, lo que constituye la ausencia de la Cosa, el hoyo. De forma analógica, lo perdido es equivalente a lo anhelado, que sólo se encuentra en el inconsciente. Al explicar el mundo, lo perdido es metáfora de lo que no se haya en el mundo y lo que estamos buscando constantemente, por ello, al hablar un significante se une a otro de forma sucesiva, si expreso que alguien tiene “linda cara”, sucede que a todos nos viene a la mente una cara distinta, y con ello, probablemente otro recuerdo de alguna experiencia, etc.

Esta carencia produce en el individuo deseo de una Cosa inaprehensible por la diferencia que se establece entre el significante (que es la Palabra primordial) y la realidad. El anterior proceso produce un hueco en la realidad, el vacío, que contiene la imagen de la plenitud, que es inalcanzable y que mediante la pulsión de muerte que es insistencia del significante, se persigue.

La Cosa se muestra y desaparece al mismo tiempo. La Cosa es la mujer que dispara la pulsión del hombre, por eso es objeto de pulsión y también objeto del absoluto, pues se crea como ficción, al igual que la verdad. La mujer es esa imagen que sostiene el deseo que surge de la pérdida. En ella se ve al Objeto perdido, que permite ver también una ilusión de vida, es “imagen de plenitud”, es efecto de la “ficción fundamental” y también la que porta consigo la ausencia total, “representa la muerte con lo que tiene de maravilloso”, explica Durán Ruiz. Para el hombre cada mujer es diferente y un fragmento de la verdad y para la mujer cada hombre es representante del Padre simbólico. Por ello, la mujer sólo necesita de un hombre, porque todos los hombres equivalen a un prototipo que ella espera. El amor hace que el Sujeto aspire a ser Uno solo con el Objeto Absoluto, con la Cosa, con el imposible. Una vez más se deja ver al amor como la máxima aspiración.

De estos dos estudios, de forma preliminar, puedo afirmar que el deseo es un ejemplo importante dentro de la teoría lacaniana del hecho de la predominancia del significante sobre el significado y que, en el primer caso, se trata de ver que detrás del deseo por la mujer está el falo, que bloquea la forma en la que se le percibe, es una cuestión narcisista, pues Hamlet se preocupa más por el deseo que la madre siente por otro hombre que por el deseo que siente por él, pero también es interpretable en el hecho de que el cuerpo de la mujer está determinado por la preponderancia del falo, bloqueado por el deseo que se tiene por el falo, y dentro de la historia para Hamlet es una sorpresa descubrir que la mujer, su madre, tiene sexualidad. En el caso de Durán, la mujer es una “imagen que sostiene el deseo”, hay una “verdad” que el hombre busca en muchas mujeres pero hombre sólo hay uno porque es el padre, el falo. El falo en ambos casos determina el deseo.

1.3 El hombre y su falta

Helí Morales en *Otra historia de la sexualidad* (2011), siguiendo a Michel Foucault, hace una recapitulación histórica de la sexualidad de las mujeres en distintas épocas, usando como punto de análisis el psicoanálisis de Lacan. En el ensayo “Bellas durmientes y viejos lobos”, toma como base dos novelas: *Memoria de mis putas tristes* (2004), del escritor colombiano Gabriel García Márquez, y *La casa de las bellas durmientes* (1961), del escritor japonés Yasunari Kawabata. En su análisis, Morales explora el mundo de la mujer a partir de un discurso sexual universalizado y simbólico del cual, la mujer, o más bien su cuerpo, busca vías alternas para gozar. Se define un goce Otro que se basa, de manera concreta, en formas diversas de sentir aparte del goce genital y que escapa a las palabras, escapa a lo simbólico. Aun así, en este ensayo el cuerpo de la mujer es visto de forma simbólica, cuando los hombres buscan en él una idealización.

Morales ve en el psicoanálisis una oportunidad para observar en la sexualidad de la mujer un discurso que se escapa a la universalidad y que se bifurca conforme al carácter impredecible del ser humano. Un carácter que se manifiesta en el inconsciente y que Lacan liga al ámbito del discurso y de la otredad a principios de los años cincuenta. Este discurso atraviesa al ser humano y funciona por significantes que se crean por el trato con el Otro. El hombre es el resultado de estas significaciones. Es un discurso sobre el que no se tiene poder, porque funciona con base en las significaciones del Otro. Por eso, afirma Morales, ese saber es un no-saber, porque al tratarse del Otro no es posible conocerlo todo, es una dimensión del no-todo.

El inconsciente se mueve motivado por la búsqueda del accidente que repite la destrucción. En el inconsciente el ser goza, pero es un saber que el sujeto no sabe del otro porque funciona en el Otro. Por ello, una cuestión importante es la disfuncionalidad entre lo simbólico y lo real, ya que esa falta del sujeto se ve reflejada en lo simbólico. Y lo real no es abarcable por lo simbólico. Aquí hay un contraste entre lo real y lo inconsciente, lo que provoca esa ruptura entre lo que el individuo desea y lo que en verdad lo rodea. Entre estas dos cuestiones se haya el cuerpo. En general, lo simbólico es reconocido como un goce fálico, una idea que Morales trastoca con el tema del goce Otro que rescata de las reflexiones de Lacan. Es un goce que fragmenta lo simbólico y muestra múltiples discursos, diversas posibilidades y se fundamenta en esa idea de seguir buscando la pérdida. Cito a Morales: “La mujer se de-fine con una

posición que señalé como el no-todo en lo que respecta al goce fálico. Los seres hablantes en posición mujer, tiene que ver con lo no-todo. Eso cuestiona y arremete contra el Uno, la totalidad, pero fundamentalmente contra la hegemonía de la universalidad” (Morales, 2013: 97).

Entonces ese Otro que no se conoce es una idea fundamental utilizada como analogía con la historiografía de la sexualidad de la mujer revisada por Morales, pues dentro de estas historias la mujer es ese Otro que se deslinda de lo simbólico y de lo fálico, su sexualidad es algo que se desconoce por ser inabarcable. Se toca el tema del deseo, pero sobre todo el tema del goce que escapa a las palabras. Es precisamente en este ámbito donde la sexualidad de la mujer no se reconoce en el dominio de lo fálico y lo simbólico. Cuestión que por ir más allá de las palabras se refleja desde el exterior, en el cuerpo de las mujeres, por actitudes que éstas expresan y por cómo es condicionado y analizado en la sociedad, por lo político, médico, religioso o lo artístico.

A propósito, un antecedente importante para ejemplificar esta cuestión de la pérdida es el estudio de Freud sobre las histéricas, pues son mujeres que tenían síntomas corporales por un padecimiento que ni ellas mismas sabían que tenían, éste era la abstinencia sexual establecida por los esquemas sociales. Y como describe Morales, se encontraban enfermas de tiempo, menciona que este estudio es un parteaguas sobre el estudio de la sexualidad de la mujer, pues la entiende como un resultado histórico que determina la sexualidad de la mujer de manera diferente que la del hombre, más que por cuestiones biológicas, por construcciones sociales que la determinan. El cuerpo tiene su propia forma de expresarse y hace exterior el Inconsciente.

En “Bellas durmientes y viejos lobos”, Morales aborda la búsqueda del hombre hacia la mujer, el despliegue de un deseo sexual que aspira al complemento, idealizando una mujer que no existe, es un ente sin ánima, está dormida. Aquí el hombre tiene la oportunidad de dar rienda suelta a su imaginación y a sus deseos, en universos literarios que coinciden en la historia, es decir, en ambas novelas se narra la historia de hombres viejos que disfrutaban del cuerpo de una mujer joven dormida. En el primer caso, el escritor colombiano narra la vida de un hombre dedicado al lenguaje, sin muchas aspiraciones en su tema, que termina enamorado de una niña

de catorce años, Delgadina, a quien visita en ocasiones. Después de escribir noticias locales en el periódico termina escribiendo cartas de amor que corresponden a lo que siente por la joven que desapareció de un momento a otro de su vida. En el segundo, el escritor japonés narra la vida de un señor de 67 años que visita a varias mujeres quienes evocan recuerdos significativos de otras mujeres. Este señor tiene una vida llena de historias de mujeres a quienes ha amado. Cuando se encuentra con estas jóvenes púberas, sedadas según reglas de la casa de citas, recuerda esos otros momentos cuando estaba con las mujeres que amó. El cuerpo de estas mujeres sirve como vía para llegar al encuentro de esos recuerdos.

Regresando a Morales, el tema que atraviesa el texto es el de la falta del hombre. La falta está dividida en dos, la primera ubica al hombre en el goce fálico, lo que lo bloquea, por lo que el falo simboliza. No le permite, por ejemplo, gozar del cuerpo de la mujer, pues sólo tiene fijación en el sexo de ella. Se habla de que la identidad masculina depende de la eficacia del falo, de su actividad, en estos ejemplos específicos, los hombres que visitan a las prostitutas no tienen el peligro de sufrir una caída del falo, su goce se basa en el lenguaje y en observar el cuerpo de la mujer que está como ausente. La segunda es la que habla sobre ubicar a la pareja, a la mujer en el lugar del fantasma, que es la representación de la pérdida, lo que incita el deseo por ella:

Ubicar a la mujer en el lugar del objeto ha implicado situarla en el lugar del fantasma, es decir, como imán en el tobogán del deseo. Sí, pero no sin la pérdida. Lo ubicada no quita lo perdida. Esa ubicación en el fantasma masculino, de muchos modos, desdibuja a la mujer, la eclipsa, al tiempo que la sitúa en el deseo del hombre. Situándola se pierde en el laberinto del deseo de un hombre que allí se divide, al tiempo que se cree inventándola es esa función de objeto que lo sitúa (Morales, 2011: 129).

Morales retomando a Lacan dice que el sujeto no encuentra una relación sexual que lo complete, no hay una “verdadera relación”, porque las posiciones sexuadas, el hombre y la mujer, fallan a su manera, entonces se relacionan entre sí por mediación de un tercero de otra dimensión que es la función del falo, a partir de ésta se da la vinculación entre los sexos. La cuestión es cómo el falo como significante ocupa el lugar de la falta de la sexualidad del individuo, lo que hace evidente la imposibilidad de completarse totalmente, de gozar totalmente. Lo que Morales propone es ver esta falta suplida por el amor, por el hecho de ver

desde la subjetividad del hombre a la mujer en su dignidad. Esto significa salir de todo fálico como un todo que abarca la relación sexual:

Evidentemente no se trata del pene, ni siquiera del falo como significante, sino respecto a la función falo, es decir, a la función del significante que opera en tanto falta que marca la sexualidad, en tanto que la función falo ejecuta, efectúa la evidencia operativa de que en la sexualidad humana hay una posible falta, una falta de goce total, una falta de completud posible (Morales, 2011: 133).

Lo anterior se puede interpretar como una sexualidad que no se puede completar, y esa pérdida está ocupada por el dominio del falo que afecta tanto a la mujer como al hombre, éste tiene la presión del tener el falo y de no sufrir una caída. Según esto, de manera preliminar, puedo cerrar este apartado diciendo que el cuerpo es un medio a través del que se deja ver lo simbólico, la configuración de las significaciones entre sujetos, lo simbólico. Dentro del sujeto, sea mujer o sea hombre, está el inconsciente que es un discurso de múltiples opciones y deseos.

1.4 Una sexualidad negada

George Bataille, en el libro *El erotismo*, escrito en 1957, ahonda en la pregunta por aquel deseo del hombre que busca gozar mediante la negación del otro. Aquí también se observa la relación de la búsqueda de placer del sujeto, en este caso del escritor que niega al otro a través del protagonista de su novela que es nombrado por Bataille como el “Hombre Soberano de Sade”. En este trabajo no se menciona la relación de género, no se deja ver que ese otro es una mujer, ya que lo que interesa al autor es proponer una contextualización que permita comprender los motivos que mueven a Sade a escribir en el contexto social en el que vive y en el encierro que sufre. Bataille ve al escritor como un hombre que mediante su narrativa busca escapar de su realidad y crear un mundo donde puede ser libre para gozar:

En lo profundo, la unión sexual está implicada en un punto medio entre la vida y la muerte: sólo con la condición de romper una comunión que le limita, el erotismo revela por fin la violencia que en verdad es, y cuya realización es la única que responde a la imagen soberana del hombre. Sólo la voracidad de un perro llevaría a cabo la furia de aquel al que nada limitase (1997: 125)

Bataille explica cómo ese deseo reprimido del escritor es traducido en el deseo y goce de sus protagonistas, desarrollado mediante la violencia y el libertinaje que ejerce sobre el otro, que es negado en la narración y también en la realidad. En efecto, el autor habla de un dominio de la razón en la sociedad occidental que corresponde a la lógica del trabajo del capitalismo, reflejada también en la sexualidad y el erotismo, la cual “borra al otro”¹. También menciona que hay privación del desarrollo personal que impide que el hombre pueda ser un “hombre integral”.

Explica Bataille que Sade recrea un mundo donde existe un hombre soberano exento de ataduras, de pobreza material y prohibiciones que sólo se le imponen a las masas. El hombre soberano ejerce su soberanía sobre el otro, el respetar al otro es igual a ejercer la servidumbre hacia el otro sin valorizarlo. Así, se logra tener placer. Lo que se cuestiona Bataille es si estos deseos ocultos – instintos que se niegan–, son parte del ser humano como un elemento clave en la construcción de la humanidad. También menciona que las acciones viles y violentas que describe Sade exceden por mucho lo posible en la realidad. Bataille conjetura que la sexualidad de la mujer es nula en la obra de Sade.

Por su parte, en el ensayo “Dominación y crueldad. Notas sobre subjetividad/corporalidad en Justine o los infortunios de la virtud de Donatien-Alphonse-Francois de Sade” (2008), Antonio Hernández Curiel propone algunas claves de lectura donde se cuestiona conceptos psicoanalíticos, a partir de ver la relación Amo y Esclavo, en la novela de *Justine o los infortunios de la virtud*. Donde el Amo es hombre y el Esclavo, mujer, en una relación basada en el poder del amo. Bajo estas circunstancias, explica Hernández Curiel, el amo ejerce su poder de forma absoluta en el territorio, no hay un exterior, el esclavo se encuentra en un “inabordable retiro”, en el encierro, no hay exterior a razón de que el amo produce y reproduce lo que domina.

¹ Menciona el resultado del estudio de Kindsey, publicado en dos partes, en 1948 y 1953, en Estados Unidos, el cual parte de 20 000 entrevistas a hombres y mujeres sobre comportamientos sexuales, de lo que resultan debates sobre temas que hasta entonces no eran mencionados por ser tabúes sociales como la masturbación de los dos sexos, la temprana edad de iniciar la sexualidad y la homosexualidad. También se propone una escala de siete niveles de tendencia sexual que va desde lo heterosexual hasta lo homosexual, cinco de ellas evidencian la bisexualidad, por lo que se da a entender que gran parte de la mayoría de la población era bisexual, escala que es propuesta para usarse en otras personas.

No obstante, el esclavo, la mujer, al pedir piedad, muestra al amo un espacio que no ha sido tocado por su poder, el cual es necesario eliminar para que su dominio sea absoluto. La “virtud” que muestra el esclavo con su servidumbre hace del poder del amo un acto criminal y eso enciende los sentidos del amo. Aquí, el cuerpo del amo es el que ejerce el poder y es descrito como impío y apático, carente de pasiones (sentimientos, emociones), esto a partir de una serie de rupturas histórica de su vida, cosas que marcan su ser. El esclavo siempre es porque el amo borra mediante la violencia los lazos temporales previos que unen al esclavo con el mundo (parentesco, honor, dinero). Su cuerpo es un objeto, una herramienta y una extensión de su cuerpo. El cuerpo del amo es una herramienta de la crueldad, el fin es hacer mal. Y también de la muerte, porque su finalidad es la destrucción. Finalmente, el “amo absoluto” es la muerte, ella tiene el poder.

El cuerpo esclavo está marcado dentro de un proceso de subjetivación del cuerpo, de lo que ya es, sometido a reglas, órdenes, vestuario. El cuerpo es marcado de forma interior y exterior, material, con elementos de suplicio. Aun cuando el amo tiene la libertad de provocar dolor al esclavo para producir su propio goce, los efectos de lo que lleva a cabo no están a la par de lo que su deseo le incita a hacer. Por ello, se juega en un límite entre la vida y la muerte, esto es nombrado como el “destino trágico” del libertinaje; es decir, la relación está marcada por el deseo libertino e ilimitado del amo.

El amo es el libertino, es el que ejerce la dominación a través del poder y que en ese sentido produce y (re)produce la dominación. El autor menciona que el amo es de cierta forma el “padre” que da origen al esclavo, en ese sentido la mujer es vista como el objeto del crimen:

“Paternidad” es identificada con el origen de la vida: es el padre el que da la vida. En general, aunque eso tendría que ser meditado con mayor detenimiento, la “maternidad-reproductiva” no constituye un aspecto central en *Justine*. Parece que, al menos hipotéticamente, los libertinos tienden a producir un mundo predominantemente masculinizado y determinado por un proceso de auto(re)producción metatásica – en cualquier caso, no “maternalmente-reproductivo”- en el que los cuerpos femeninos constituyen la anonimidad oscura y silenciosa del objeto perpetuo del crimen. Digamos que Justine es el Gran Objeto de Deseo (Parrini, 2008: 134)

En *Política sexual* (1970), de Kate Millet, la obra de arte como parte constitutiva de la sociedad en la que coexiste cuando dice que lo que describe el autor desde su “sensibilidad masculina” – lo que puede ser vista como una mirada social–, sobre la sexualidad de la mujer, es también vista desde la sociedad: “nuestra sociedad”. Específicamente, hablando de la obra de Henry Miller, ubica a la novela como un medio en el que se puede identificar un “prototipo social de la brutalidad adolescente”, de la que sienten simpatía hombres lectores de todas las edades y lo que Millet señala como una “versión masculina extraoficial de la sexualidad y de la mujer que, aunque no lo parezca a primera vista, depende en alto grado de los estereotipos oficiales del amor (a saber la madre, la esposa, la virgen y la matrona)” (1970: 500).

Millet coincide con los anteriores trabajos al identificar en el protagonista de *Trópico de Cáncer* (1961), la actitud sádica, concepto que surge justamente del Marqués de Sade, tiene razón de ser en el hecho de que sexualidad está separada de todo contexto personal o social, como si no se tratara más que una “fricción de los órganos”, cosa que no es así pues describe a la persona en cuestión y la forma en que se la trata. Millet comenta que la sexualidad en *Trópico de Cáncer*: “es un juego cuyos placeres derivan del engaño y la manipulación estratégica de una persona incauta. Su objeto no radica tanto en la satisfacción de la libido cuanto en la del egoísmo, debido a que los goces de los sentidos palidecen ante la hilaridad que produce ridiculizar a la víctima” (1970: 512). Aquí existe una animadversión hacia la sexualidad y una culpa que inviste a la mujer.

Entonces, para Millet, la sexualidad dentro de la narrativa de Miller está desapegada de los demás aspectos de la relación entre dos personas, de todo plano afectivo o íntimo concerniente a las personas en cuestión. La autora expresa que la narración nos priva por ejemplo de “los deleites estéticos que emanan de la desnudez”. Asimismo, comenta que “un par de ‘enormes tetas’ o de ‘ancas’ no consigue suplir la presencia erótica del cuerpo femenino” (Millet, 1970: 506). La relación sexual se resume a la unión de dos órganos sexuales. Desde su perspectiva de hombre comenta: “El cuerpo es de la mujer, pero el coño es de uno. El coño y la picha están “casados” (Millet, 1970: 506).

Miller se consideraba un discípulo de D.H. Lawrence, razón por la que Millet lo compara con este escritor cuando dice que Lawrence trata de deshacerse de las relaciones de amor romántico mas no de la ternura. En efecto, Lawrence hace que a la hora de tratar a una mujer, en sus ficciones, el hombre siga un protocolo litúrgico y una “diplomacia política y manipulación psicológica de la mujer”. En este sentido, Miller describe a la mujer de una forma que corresponde a una visión general y social, que conlleva un tipo de lenguaje ya “naturalizado”. A partir de lo anterior, se ve a la mujer como un objeto desechable, como un *kleenex* o un trozo de papel higiénico. Cuando se trata de una mujer, el héroe de Miller: “encuentra, jode y olvida”.

Ahora bien, Miller trata de domar la personalidad de la mujer con ayuda de su conocimiento “pseudofreudiano”, argumenta Millet. Maude y Mara son las dos únicas mujeres verosímiles entre las demás que describe Henry Miller en sus narrativas. En ellas la autora identifica una disociación entre sus personalidades y sus formas de actuar. La despersonalización de las mujeres dentro de novela, hace ver que su papel dentro de la narración queda reducida a la sola utilización de sus cuerpos, casi a un nivel mercantil de “prestación de servicios”, aun cuando se trata de una obra literatura reconocida por algunos críticos como de “liberación sexual”, como una literatura que habla del sexo de forma natural y erótica, explica Millet.

En ese sentido, identifico que son más fuertes los diques sociales del escritor que lo arrastran a ver a la mujer incorrecta dentro de la sexualidad, más allá de ser influenciado por el medio mercantil de la época, ese medio es sólo una excusa, me parece, para ver a la mujer como una “cosa” que se contrata y que es “sucia” por gozar del sexo. El recurso sadiano ha sido excusa para la “liberación sexual” del hombre, quien ha expresado libremente su deseo por gozar, en esas representaciones literarias, la mujer ha servido como un objeto para que el hombre pueda sentirse impío, libre y egoísta según la descripción de cada trabajo.

1.5 La dama y el caballero

Slavoj Zizek, en el libro *El acoso de las fantasías* (2013), habla justamente de la función de la fantasía en esta época contemporánea de globalización. Para Zizek las fantasías son como esas imágenes que bloquean nuestra noción de la realidad, porque son una falsa percepción de ella, que nos perturban, que utilizan las herramientas digitales para hacerse aún más presentes en la

sociedad. Dentro de esta obra he elegido el ensayo: “El amor cortés, o la mujer como cosa”, pues allí se puede ver una lista amplia de ejemplos de arte que utiliza el autor para argumentar su idea de la mujer como una fantasía, como inalcanzable, que pertenece a lo simbólico y que se vuelve la falta. Idea que da sustento discursivo a buena parte de la cultural actual.

Zizek habla sobre la relación entre la Dama que es el amo, y el caballero que es el sirviente y la víctima, fundamentado en el masoquismo que se diferencia del sadismo por el tipo de negación que se ejerce en cada uno. El sadismo es propio de una negación violenta y directa, mientras que el masoquismo habla de una negación que se basa en el “como si”, en fingir la relación, lo que el autor explica como una suspensión de la realidad, una teatralidad configurada por el hombre. Para entender a la mujer dentro de esta relación, afirma Zizek, es necesario abandonar esa noción de espiritualización y de purificación que se establece, en torno a ella, dentro del amor cortés. Allí, ese deseo espiritual es ejemplificado con Beatriz de Dante, quien funge como guía hacia una “esfera superior del éxtasis religioso” o como en la mayoría de los poetas que al hablar de su Dama atribuyen a ella una serie de características que las convierten a todas en la misma persona, en un ideal espiritual, extirpando de ella lo real. Así pues, el amor cortés no es una etapa anterior dentro de la evolución de las relaciones de pareja, es una más.

Esa idealización de la Dama como etérea e inalcanzable, según Zizek, cumple la función de espejo de un reflejo narcisista del sujeto que quiere ver un ideal que lo constituye para eliminar la dimensión traumática que también lo constituye. Esa función como espejo cumple una función como límite: “es este lo que no puede ser atravesado. Y la única organización en la que participa es en la de la inaccesibilidad del objeto” (Zizek, 1999: 221). Dentro de la relación del masoquismo, el cual es una teatralización, la mujer adquiere un ideal abstracto, es el Otro frío, desalmado que se convierte en el Amo del hombre, lo somete a cumplir sus más profundas y descabelladas acciones. La mujer es una Otredad total que no se puede desentrañar, inconmensurable: “no” es “una criatura como nosotros”, afirma Zizek. Aquí no hay relación de empatía, lo que hace eco de lo dicho por Lacan cuando habla de que no hay Relación Sexual; en otras palabras, se replica la idea de la incompletud, pero esta vez para la mujer en tanto ella, en su complejidad e inabarcabilidad, también puede sentirse incompleta.

Si la relación que se establece entre mujer y hombre es una relación que se funda en el deseo sexual, entonces la pregunta sería: ¿el deseo sexual de quién? Del hombre, quien finalmente ocupa un lugar como director de orquesta en el desenlace de los hechos, quien determina el límite establecido entre el cuerpo de la Dama y el sirviente que es él mismo: “lo que le hará, qué escena se repetirá eternamente, qué vestimenta llevará, qué tan lejos llegará en la dirección de la verdadera tortura física (con cuánta fuerza lo azotará, exactamente en qué forma lo encadenará, exactamente dónde lo pisará con los tacones de sus zapatos, etc.” (Zizek, 1999: 221). La relación de Dama y esclavo se da de forma fría mediante un contrato, la violencia no se lleva a cabo, queda a mitad de ser ejecutada y se da en repetición, es teatralizada.

En este punto identifico una confusión dentro del plano simbólico –plano en el que se dan las significaciones sociales de acuerdo a la sexualidad, al poder, y que corresponden a la interacción social de nuestros cuerpos–, pues pareciera que la relación Dama- esclavo rompe con el orden simbólico cuando, en realidad, lo reafirma. Zizek apunta que la Dama, ese Otro inescrutable, es una Otredad traumática que Lacan designa como “la Cosa”, lo Real que “siempre regresa a su lugar”, el núcleo sólido que se resiste a la simbolización (1999: 218). También, continúa Zizek, se menciona en el texto que hay una suspensión de la realidad, fuera del orden de lo simbólico, que es donde entran en significación los cuerpos por relaciones preestablecidas de la sexualidad y en las formas de relacionarse. Este ámbito no se ejerce y se habla de un espacio en el que la mujer es compleja, inescrutable y que no tiene empatía con el hombre. Ciertamente, la Dama en el amor cortés es diferente que las mujeres reales.

Ahora bien, la contradicción se da cuando Zizek explica que el punto al que quiere llegar desde el primer momento, que es el orden simbólico, tiene la lógica de una ficción cuando se soporta más en una estructura externa, es algo configurado en el interior del sujeto:

La naturaleza del teatro masoquista es, por lo tanto, completamente “no-psicológica”: el surrealista juego masoquista apasionado, que suspende la realidad social, encaja sin embargo fácilmente en la realidad cotidiana... El masoquismo nos confronta con la paradoja del orden simbólico *qua* orden de “ficciones”: hay más verdad en la máscara que llevamos que en lo que se oculta tras ella. El núcleo mismo del ser masoquista es externalizado en el juego escenificado hacia el cual mantiene su distancia constante (1999: 221).

Aquí, al final de cuentas, la Dama y su representación están bajo el mando y el deseo sexual del hombre; por lo que se deduce que, en el amor cortés, existe una inaccesibilidad para llegar al objeto deseado. En efecto, Zizek cita a Lacan para explicar que la Dama está en un lugar vacío cuando ocupa ese lugar mediante su negación reiterada. Por lo que se entiende la ausencia de la Cosa implica una sublimación del objeto. La Dama, como lo prohibido o inalcanzable, dentro de un contexto cotidiano, se convierte en lo imposible.

Una relación que surge a partir de la mujer como objeto idealizado, dentro del amor cortés, es la del amor. La mujer como Cosa, como ese objeto de deseo, se convierte en sujeto al responder a ese amor, hay una subjetivación, proceso en la que el objeto misterioso, fantaseado, que se escapa, se ve ridiculizado al externar su subjetividad, al responder a ese amor que se le tiene, se convierte en sujeto. Esa relación se vuelve recíproca cuando el objeto de deseo es aceptado por el sujeto al reconocer su falta, reconociendo los dos en su relación una asimetría entre lo que “ve el amante en el amado y lo que sabe el amado”, las preguntas que plantea el autor son “¿Qué soy yo como un objeto para el otro? ¿Qué ve el otro en mí que causa su amor?” (Zizek, 1999: 231).

El amante desea algo del amado, algo que le hace falta, pero que el amado no tiene, no hay concordancia en ello. El amor se da cuando el amado al mostrar su falta, al responder al llamado del amante, es aceptado por éste aun al reconocer “eso” que la falta, su fragilidad, su pérdida, cuando el amor del amante sobrevive a esto, se da la asimetría perfecta anhelada por todo ser humano. Es Freud quien, en *Más allá del principio del placer* (1920-1922), propone que lo que se iguala a la felicidad total y anhelada es el amor. Siguiendo con esta línea del amor cortés, Zizek comenta un ejemplo bizarro, que por su exageración y discordancia ejemplifica bien esta falta de sincronía. Es en *Juego de lágrimas*, película de 1992, de Neil Jordan, donde se ve una relación entre un hombre y una chica guapa que trabaja en un salón de belleza y como cantante en un bar. Él capta su atención con su forma de ser de buen mozo. Después de algunas salidas, se da el encuentro para un primer acto sexual, en donde él, Fergus, descubre que Dil, “ella”, es en realidad un hombre, Fergus siente animadversión y la rechaza, ella sufre. Él regresa con ella y la protege, incluso se culpa de un crimen que ella comete. En esta

situación se regresa a esa relación de falta de consumación de la relación, pues ahora los separan los muros de la cárcel.

Fergus se da cuenta de la indefensión de Dil, de su falta como mujer, y mantiene su relación amorosa. Aquí, en un primer momento, la relación se estrecha por lo que los cuerpos significaron:

Para expresarlo en términos deleuzianos, nos enfrentamos con una división entre la “profundidad” de la realidad, la mezcla de los cuerpo en la que el otro es el instrumento que explota sin misericordia, en el cual el amor mismo y la sexualidad se ven reducidos a medios manipulados... y el nivel del amor que evento puro de la superficie. La manipulación en el nivel de la realidad corporal hace mucho más manifiesto al amor qua evento de la superficie, qua evento reducible a su soporte corporal (Zizek, 1999: 236).

En el ensayo de Zizek se comprueba la imposibilidad de romper el orden simbólico pues en la relación amo y esclavo, aun cuando ella ocupa el puesto de amo, es el hombre quien decide las actitudes a tomar para dar como resultado su propio placer. En su exposición sobre el masoquismo se rompe con el ideal de mujer dentro de una caracterización de pura, espiritual e inalcanzable. También aporta, en la explicación del amor cortés, ejemplos que transgreden esa imagen pura de lo que es la relación convencional entre un hombre y una mujer.

El empoderamiento de la mujer a través del ejercicio de su sexualidad, también es trabajado en: *La autoafirmación de los personajes femeninos en la obra de Ethel Krauze a través del amor, el cuerpo y el erotismo* (Pacifi, 2000), en el capítulo: “Infinita: la búsqueda de la identidad de una mujer a través del cuerpo, los espejos y la música”, Sara Pacifi. por medio del análisis de obras poéticas y literarias de Ethel Krauze, se analiza las vías y estrategias que usan los personajes femeninos en la búsqueda de su autoafirmación. Según este estudio, las mujeres se descubren, describen y definen explorando su sexualidad en el ámbito del erotismo y usando el cuerpo como espacio en el que se lleva a cabo el proceso. En el “otro” encuentran el contexto social donde se manifiestan. Aun así, la mirada del que desea es tomada desde ella misma, el deseo que encuentra por su cuerpo la ayuda a encontrarse a sí misma sexualmente como mujer.

Para apoyar esta idea del erotismo y el cuerpo como elementos de autoafirmación, Pacifici usa conceptos de Maurice Merleau Ponty en *Fenomenología de la percepción*, a razón de que el autor explica que la realidad es percibida a través de nuestro cuerpo y sentidos. También usa ideas de Lacan para definir la identidad del individuo que se busca y para analizar y comprender el deseo por el “otro” que se explica en el psicoanálisis como una búsqueda constante del individuo. Este estudio acerca de Krauze es de interés por plantear el descubrimiento que hace esta mujer -Delfina, la protagonista de su novela- de sí misma como un cuerpo deseado para ella, que en algún momento del análisis es mencionado como un autoerotismo. Una herramienta importante es la “mirada”, pues ella trata de verse como un “tercero” lo haría, además porque el placer erótico se incrementó con la mirada.

Delfina encuentra una vía para afirmarse como mujer y disfrutar de su sexualidad; en consecuencia, es a través del erotismo con el “otro” que tiene conciencia de sí misma. Las relaciones con su esposo Agustín, el violinista, la ayudan a tener conciencia de sí misma y a explorar su sensualidad. En una de las experiencias con él, en este proceso de aprendizaje de sí misma, al momento de hacer el amor, se ve en el espejo a un costado. Entonces se da un juego de miradas y fragmentación de ella misma en distintas imágenes, primero está Delfina sobre Agustín, luego su imagen en el espejo, en el que ella se ve montada sobre él y luego él viéndola en el espejo. Eso la ayuda a tener una mirada objetivada de su cuerpo y las varias imágenes amplifican la tensión y el orgasmo. Ella tiene un papel de observadora en un juego erótico, donde la mirada es un elemento importante (Pacifici, 2000).

Hay otra escena donde ella y su esposo suben a un cuarto de hotel en California para tener un trío con una mujer que acaban de conocer, donde Delfina termina teniendo más contacto con la mujer afroamericana. La autora explica que no sólo se trata de la curiosidad de Delfina de tener relaciones sexuales con otra mujer sino de que ella se defina un poco más, el contacto con otra mujer es como entrar en contacto con su propio cuerpo, aprender a reconocerse en él. Esta es la evolución de un juego que la protagonista solía hacer de chica cuando se miraba al espejo y que también corresponde con otro tipo de mirada y de espejismo:

Cuando yo... tenía como doce o trece años, jugaba a besarme en el espejo... me llevaba un espejito de mano a mi cama. Y buena parte de la noche me veía a mí, hablaba conmigo como si fuera otra persona la de la imagen, que siempre era un

hombre el que me adoraba. Y terminábamos besándonos hasta que el espejo se empapaba...

-Pues haz de cuenta que eso sentí anoche. Pero era yo la de la imagen, aunque en realidad no lo era (Pacifici, 2000: 91).

La autora explica que esta parte anticipa lo que sucederá entre Delfina, su esposo y la mujer negra. Porque en el espejo ella imagina que besa a un hombre, pero también besa a una mujer (Pacifici, 2000). Lo que para mí es importante destacar de este estudio es la transición en la protagonista de desear a ser deseada y reconocerse a través de su propia mirada por los espejos y el contacto sexual con otros cuerpos de mujeres. Y ser ella misma la que se desea, la que descubre su cuerpo como un objeto deseado, pues este contacto con mujeres es como hacer el amor consigo misma como bien explica la autora. Pacifici cita a Merleau-Ponty, en referencia al cuerpo como medio de autoconocimiento, en la protagonista de *Infinita*:

[No] dispongo de otro medio de conocer al cuerpo humano más que el de vivirlo, eso es, recogerlo por mi cuenta como el drama que lo atraviesa y confundirme con él. Así, pues, soy mi cuerpo, por lo menos en toda la medida en que tengo un capital de experiencia y, recíprocamente, mi cuerpo es como un sujeto natural como un bosquejo natural de mi ser total (Pacifici, 2000: 108).

Existe un fuerte contraste entre la idea de la mujer dentro del amor cortés del ejemplo de Žižek, y la mujer que se reconoce a sí misma en el ejemplo de Pacifici, la primera es más bien la imagen inalcanzable, que según explica el psicoanálisis lacaniano, a fuerza de su negación, de su ausencia, se sublima, se convierte en imagen idealizada. Dentro de ese amor que es regido por lo simbólico, la imagen de la Dama prejuicia las subjetividades de mujer y de hombre, esquema que se guarda dentro del inconsciente. Por otro lado, está la mujer que escapa a esa estructura y se mira y reconoce su cuerpo como punto de partida para gozar y desear.

Capítulo 2.

Marco teórico

Después de construir un mapa, en este camino que recorro, necesito orientarme, además, con instrumentos que me permitan comprender teóricamente el problema planteado con miras al análisis posterior. Con tal fin, propongo un marco teórico construido a partir de cuatro categorías: cuerpo, mirada, sexualidad y deseo. Estas son categorías emergentes; es decir, surgieron de las lecturas que hice de la novela *Clarisa ya tiene un muerto*, en donde pude ver de forma concreta la representación de dos cuerpos –el de Clarisa y el de Adriana–, desde una mirada que es masculina, que no sólo representa y lo desea, también construye la sexualidad de ese cuerpo observado.

Para llenar de contenido teórico mis categorías, hago un corte y recurro a algunos postulados del psicoanálisis que he retomado, en específico, de: *Tres ensayos para una teoría sexual* (1975), *Sobre la sexualidad femenina* (1996), *Más allá del principio del placer* (1920-1922), *Los instintos y sus destinos* (1981), *El malestar de la cultura* (2012), obras de Freud; la “Clase 26 de El seminario 6: El deseo y su interpretación” (1959), el ensayo “El deseo, la vida y la muerte” (1984), *Escritos I* (1981) y la “Clase 6: La esquizia del ojo y de la mirada del seminario 14: Los cuatro conceptos fundamental del psicoanálisis” (1964), obras de Lacan, y *Otra historia de la sexualidad* (2011) de Helí Morales.

Entonces, en el presente capítulo organizo mi exposición de manera que explique teóricamente, usando como base las lecturas mencionadas, las cuatro categorías cuerpo, mirada, deseo y sexualidad, en ese orden.

2.1 Cuerpo

La primera categoría que me interesa construir es el cuerpo, el cual tiene un lenguaje propio al ser parte del individuo y con el cual se relaciona con el mundo (García, 2008). Veo en *Clarisa ya tiene un muerto*, de Fadanelli, la construcción del cuerpo de la mujer, porque su presencia dentro de la narración es incuestionable, aparece en toda ella, como una fuerza estética de la narración:

¿Su cuerpo?, mi obsesión: esbelto y fino como el de un cristo gótico. Era dueña también de unos hermosos ojos negros y un mentón ovalado y suave como la sonrisa de un niño. Todo me gustaba de ella, sus piernas dóricas y sus senos discretos, y también el tatuaje que partiendo de su última costilla hacia el ombligo, se arrastraba en su vientre como un ciempiés. Su piel era de una palidez perturbadora, esclava, y las venas del cuello marcaban esa piel como líneas trazadas por un ágil delineador (Fadanelli, 2012: 31).

Morales revisa los diferentes discursos científicos a lo largo de la historia de Occidente que hablan de la diferencia entre el cuerpo femenino y masculino, incluyendo por último al psicoanálisis, que tiene al cuerpo como lugar de la evidencia del inconsciente en contradicción con el exterior; es decir, con la sociedad y con el mundo mismo:

El inconsciente es la memoria de lo tachado que se inscribe en un cuerpo como materialidad de esa historia. El cuerpo, para el psicoanálisis, tiene que ver con el lenguaje porque allí es donde se anudan y se inscriben las significaciones singulares de las historias particulares. El cuerpo es el lenguaje cifrado de una historia (Morales, 2013: 27).

De manera concreta, en muchos modelos pensados desde la época Clásica hasta el Renacimiento, se representa la vagina como un pene invertido. En ese sentido, no había una diferencia como tal en los cuerpos y estas ideas también estaban presentes en los ámbitos sociales y políticos: un solo cuerpo con diferencias según sus grados de calor, un solo cosmos con multiplicidad de matices. Ciertamente, en el caso de Galeno y Aristóteles y otros pensadores clásicos, los principios fundamentales para entender el cuerpo son dos: 1 el calor es el principio que mueve las cosas naturales y 2. La sexualidad como proceso natural es necesaria para dejar fluir y equilibrar los fluidos del cuerpo. Galeno concluye que tanto mujer como hombre producen esperma pero que la mujer no llega a desarrollar lo suficiente por lo que el producto del que hablamos es menos puro, más frío y húmedo. No obstante, al final de cuentas, es necesario para la procreación pues es una de las características del semen, este precioso elemento promueve el placer que tiene que ver con el calor, purifica el cuerpo y es necesario para procrear. Estas ideas son parecidas a las de Aristóteles quien decía que la mujer prestaba el cuerpo y el hombre el rayo de luz, un esperma inmaterial para el acto de crear vida (Morales, 2011).

Más adelante, en el siglo XVI, Guillaume Bouchet describe la matriz como una bolsa y la vagina como un pene revertido. Médicos alemanes de esa época llamaban al útero *mutter* que es parecido a *männlichen glieb*, como eran llamados los órganos masculinos. Hasta el siglo XVII no hay palabras específicas para diferenciar los órganos que luego se transformarían en sexuales. Una vez llegado el Renacimiento, una época donde se empieza a hacer disección de cadáveres para un estudio más agudo de la anatomía del cuerpo, y gracias a las investigaciones del italiano farmacéutico y cirujano Cristóbal Mateo Renaldo Colón, se descubre el clítoris y se le asigna la función del placer como necesaria para la reproducción. Mateo lo denomina “amor veneris” o “la dulzura de Venus”.

En este punto se puede apreciar que, hasta que un discurso experto de la época no lo autorizó, se seguía teniendo en segundo lugar la sexuación de la mujer, es decir, su diferencia anatómica. Otra cosa importante, la diferenciación entre los dos sexos se ve desde una perspectiva de los genitales únicamente. Sin embargo, a partir del Renacimiento fluyen diversos estudios que transgreden las ideas previamente mencionadas y la descripción del organismo femenino adquiere independencia de lo que se entendía por el organismo del hombre. También se empieza a hablar de la diferencia más allá del tema de los órganos sexuales.

En el siglo XVIII, Jacques Louis Merreau establece que de principio el cuerpo del hombre y de la mujer son diferentes. En el siglo XIX se habla de una diferencia anatómica y molecular; por ejemplo, Patrick Geddes establece que las células masculinas son catabólicas, o sea que consumen energía, y que las células femeninas son anabólicas, o sea que guardan la energía. Después del siglo XVII se inicia el nombramiento de los órganos y funciones del cuerpo femenino, de su sistema óseo y nervioso, antes sólo se había visto el del hombre y ese era el universal. Leeuwenhoek y Karksoeker descubren los espermatozoides, que son los componentes del espermatozoide y el orgasmo de la mujer se convierte en un suceso secundario para la procreación (Morales, 2011).

Materialidad que, sin reducirse a los bordes materiales del cuerpo, es susceptible de configurar esos bordes de acuerdo a la circunstancia social que lo rodea para, en la mayoría de los casos, reconocer su subjetividad a partir de esa realidad. Es a propósito de esto que Lacan explica el

yo a partir de la relación con su cuerpo tangible y en la relación con los tres estadios de lo real, imaginario y simbólico. Dice Lacan sobre ello:

Si Freud recuerda la relación del yo con el sistema percepción-conciencia, es únicamente para indicar que nuestra tradición, reflexiva, de la que sería erróneo creer que no haya tenido incidencias sociales por haber dado apoyo a formas políticas del status personal, ha puesto en su sistema sus patrones de verdad. Pero es para ponerlas en tela de juicio para lo que Freud liga el yo con una doble referencia, una al cuerpo propio, es el narcisismo, la otra a la complejidad de los tres órdenes de identificación (Lacan, 1981: 7).

El cuerpo, entonces, es la mediación entre un tipo de lenguaje de la psique y el contraste con el mundo exterior. En otras palabras, el “yo” se conecta con el mundo exterior, a través del que se comunica y dentro del cual nace y muere. Este cuerpo también determina simbólicamente la relación que se establecen con los demás, partiendo de la diferencia fundamental entre los cuerpos con falo y sin falo; es decir, el órgano sexual masculino. Al tomar a Lacan como base de sus propias teorías la obra de Freud, es importante subrayar que la diferencia sico-sexual, la forma en que los cuerpos se organizan y sus funciones en la sociedad, tendrán como marco una organización binaria de la diferencia sexual, que es jerárquica y ubica en lugares de privilegio aquellos cuerpos que puedan ostentar un “falo”:

Es decir, cuando Freud dice que el sexo (cuerpo) anatómico es lo que está definido en el momento del nacimiento, acompañado de una bisexualidad psíquica en ambos sexos, pero que, por efecto de la estructura edípica familiar se elabora un proceso de identificaciones que conducen a producir identidades sexuales diferentes (masculina o femenina), es indudable que su reflexión se mantiene en el terreno de la división dicotómica naturaleza/cultura. En otras palabras, alude, por un lado, a la división anatómica de los sexos, que no sería el objeto de estudio del psicoanálisis; y, por otro lado, se refiere a la construcción de lo masculino y de lo femenino a partir de las representaciones culturales que sirven como modelos o paradigmas (García, 2008: 23).

En efecto, dentro de un orden social que podemos llamar patriarcado, la subjetividad del sujeto es configurada al nacer por el sexo que nos toca, según la evidencia anatómica. Así está

predestinado no sólo nuestra sexualidad, sino todo un mundo social, cultural, económico, político. Por ello es que se habla de un sistema sexo-género, en el cual el cuerpo se adapta, o se somete con el transcurrir de lo cotidiano, gracias a la repetición constante de las actividades asignadas:

Brigitte Weisshaupt presta una atención especial al «peso de lo cotidiano», como síntoma de la subordinación de las mujeres. «La mujer es Sísifo, Sísifo sin *pathos*». Es decir, la mujer estaría sometida a la repetición diaria de un quehacer idéntico a sí mismo sin «afección, pasión, emoción». La mitad de la humanidad, añade la filósofa, se ha liberado de las fatigas del trabajo cotidiano, y las ha transferido a la otra mitad, que, por la heterodesignación de su subjetividad, las considera su destino. Esto es, el destino de la reproducción de los cuerpos por la repetición de las tareas diarias, iguales a ellas mismas y sin la obtención de productos efectivos que perduren (Errázuriz, 2012: 274).

Entonces, aquí entiendo el cuerpo como el producto de discursos expertos –medicina, psicoanálisis– que lo representan diciendo qué es y le orientan sobre cómo habitar en sociedad a través de la repetición constante de sus actividades asignadas. Así pues, esta materialidad, en términos psicoanalíticos, coincide con el *yo* y sus significantes con el mundo exterior, en el que existen no sólo las adversidades de la naturaleza sino también las normas sociales en las que necesariamente el sujeto mismo se significa, a través del trato con el Otro. El Sujeto, diferente al cuerpo, también es lenguaje, es decir, el desbordamiento del significante que va en búsqueda de lo que desea, pero es el cuerpo el área que le permite hacer ese viaje, a partir de donde se significa a él mismo. Lacan habla sobre la codependencia entre sujeto y cuerpo:

Desde el enfoque que hemos dispuesto en ella, reconozcan en la metáfora del retorno a lo inanimado con que Freud afecta a todo el cuerpo vivo desde ese margen más allá de la vida que el lenguaje asegura al ser por el hecho de que habla, y que es aquel donde ese ser compromete en posición de significantes no sólo lo que de su cuerpo se presta a ello por ser intercambiable, sino ese cuerpo mismo. En donde aparece pues que la relación del objeto con el cuerpo no se define en absoluto como una identificación parcial que tuviera que totalizarse en ella, puesto que, por el contrario, ese objeto es el prototipo de la significancia del cuerpo como lo que está en juego del ser (1981: 314).

Ese retorno a lo inanimado, son las repeticiones que establece el sujeto con las significaciones del mundo que lo marcan, no sólo él, sino a su cuerpo, que lo devuelven a la muerte. Cuerpo e inconsciente establecen un diálogo que denota concordancias o neurosis e incluso paranoia. El cuerpo es el lugar de la evidencia de este diálogo o disputa. Dentro del presente análisis se ve el cuerpo como un medio por el cual el sujeto se significa con los demás; un medio que se construye más allá de su materialidad, sino en el inconsciente, en lo cotidiano, en las marcas de placer que marcan su piel, en la neurotización y traumas que puede evidenciar con actitudes, en las formas de vestir, y que se significa ante la mirada del otro.

Esto, teniendo en cuenta la teoría del estadio del espejo de Lacan, argumenta que desde el momento que nacemos nos identificamos a través de las imágenes que nos vienen del mundo para entendernos a nosotros mismos, y en él encontramos otros cuerpos con los que interactuamos, de ahí que sintamos celos, amor, deseo, por ejemplo, somos seres sociales que quieren ser reconocidos ante la mirada del otro. Por ello, el cuerpo dentro de la presente investigación va más allá de ser visto como una simple materialidad, es más bien una figura literaria que se construye desde lo simbólico, y que forma parte de lo que significa ese cuerpo socialmente, pues de acuerdo a lo ahora repasado es necesario tener muy claro que el cuerpo está definido por el imaginario social, no por la descripción exacta de lo que es; la novela literaria es un lugar de representación de lo real, lo que quiere decir que es simbólica (Le Galliot, 1977), y lo que se reconoce del cuerpo es una parcialidad de éste que lo define en su totalidad:

El estado del espejo es un drama cuyo empuje interno se precipita de la insuficiencia de la anticipación; y que para el sujeto preso de la ilusión de la identificación espacial, máquina de la fantasías que se sucederán desde una imagen fragmentada del cuerpo hasta una forma que llamaremos ortopédica de su totalidad – y a la armadura por fin asumida de una identidad enajenante, que va a marcar con su estructura rígida su desarrollo mental (Lacan, 1981: 15)

2.2 Mirada

La segunda categoría que me interesa construir es la mirada. Parto de ella recordando que quien desarrolla la trama de *Clarisa ya tiene un muerto*, es un narrador, un hombre, quien crea a

los demás personajes con relación a su experiencia en el mundo real, imaginario o simbólico. Aquí la mirada tiene como base la cultura y psíquica en quien la ejerce:

El yo, diría el psicoanálisis, se nutre con imágenes, imágenes significativas en relación con el otro. En esta relación subjetiva, la mirada tiene un papel metafórico central, en la medida que simboliza nuestro valor como seres sexuados, como seres deseados y deseantes (Baz, 1997: 164).

A través de la mirada del narrador se puede ver más allá de lo que realmente se ve en el mundo cotidiano, dada su carga simbólica. Aunque son los significantes que da el narrador a través de la mirada al cuerpo de las mujeres lo que representa al cuerpo femenino dentro de la narración, el valor y el deseo que les otorga repercuten también en sus comportamientos, como explica Lacan siguiendo a Freud, el significante del cuerpo influye en el actuar del sujeto.

Esto es sin duda lo que sucede en el automatismo de la repetición. Lo que Freud nos enseña en el texto que comentamos, es que el sujeto sigue el desfiladero de lo simbólico... no es sólo el sujeto sino los sujetos, tomados en su intersubjetividad... modelan su ser mismo que los recorre en su cadena significante. Si lo que Freud descubrió y redescubre de manera cada vez más abierta tiene un sentido, es que el desplazamiento del significante determina a los sujetos en sus actos, en su destino, en sus rechazos, en sus cegueras, en sus éxitos y en su suerte, a despecho de sus dotes innatas y su logro social, sin consideración del carácter o del sexo, y que seguirá el tren del significante como armas y bagajes, todo lo dado de lo psicológico (Lacan, 2003).

Parto de la idea psicoanalítica que tiene en cuenta que la mirada preexiste al sujeto. Esta mirada sólo tiene una perspectiva; es decir, corresponde a un contexto que se deriva de unas relaciones de poder específicas. Lacan menciona la idea filosófica de Maurice Merleau-Ponty que el ser humano surge de un mundo estético dentro del cual el fin último es la búsqueda de la belleza. Una belleza que se observa y es en tanto esa observación. Entonces, parece existir un balance entre la idealización de lo que se busca y lo representado. Lo anterior se concreta en el fenómeno del mimetismo, lo que surge de un sentido de reconocimiento con el otro que rodea al sujeto. Un reconocimiento, no obstante, ambiguo pues allí entra en juego la subjetividad de quien observa que es construida desde la carencia del falo o la amenaza de la castración.

El “estadio del espejo” es un proceso explicado por la teoría psicoanalítica que habla del sujeto cuando se reconoce como parte una realidad. Unos meses después de haber nacido, el individuo tiene la capacidad de verse al espejo y de reconocerse. Es entonces cuando está en contacto con su yo más puro. Al crecer y relacionarse con más sujetos, comienza la vida estructurada por un sentido social, dentro de la que imaginariamente define su cuerpo o la imagen que tiene de éste –*imago*–, identificación que no se explica de forma biológica sino a partir de la psique, lo que contribuye a encontrar un sentido como sujeto que es parte de una sociedad, de una realidad. Lacan, incluso, propone como ejemplo el crecimiento de la gónada en la paloma: proceso en el que este animal necesita tener a un miembro de su misma especie cerca para... En el caso del humano se trata de un sentido de belleza, que no lo conforma el sentido del ser sino su sentido erótico.

Partiendo de lo anterior, Lacan argumenta que al ver al otro se reconocen los celos, la rivalidad y, en especial, lo que lo define en relación a otras especies que se reconocen entre sí: deseo (1971). En ese sentido, el cuerpo de la persona se explica no como un fenómeno exclusivamente biológico, sino por cómo se imagina a través de la mirada que establece diferencias entre el *yo* –sique– y el *ello* –lo exterior. En consecuencia, la mirada, como medio de reconocimiento del *imago* y de lo social, establece un vínculo de mimesis entre el cuerpo y el medio exterior, en pro de la configuración de las subjetividades y acuerdos sobre lo que entenderán por contexto –sociedad, afuera, mundo material–. A propósito, Lacan habla del momento en el que la mirada del sujeto identifica su cuerpo dentro de la sociedad:

En este momento el que hace volcarse decisivamente todo el saber humano en la mediatización por el deseo del otro, constituye en la equivalencia abstracta por la rivalidad del otro y hace del yo ese aparato para el cual todo impulso de los instintos será un peligro, aun cuando respondiese a una maduración natural; pues la normalización misma de esa maduración depende de ese momento en el hombre de un expediente cultural (1971: 16).

En este orden de ideas lo que hay que preguntar, dice Lacan, es: ¿Qué busca con la mirada el sujeto? ¿Qué es lo que desea de aquello que busca con la mirada? ¿Qué particularidad existe en

ese Deseo dentro de lo que se ha estructurado normativamente en el cuerpo del otro? La mirada de deseo preexiste en un mundo que también la mira:

El espectáculo del mundo, en este sentido, nos aparece como ommivoyeur. Tal la fantasía que encontramos el efecto en la perspectiva platónica, la de un ser absoluto al que se le transfiere la calidad de omnividente. Al nivel mismo de la experiencia fenomenal de la contemplación, este lado ommivoyeur despunta en la satisfacción de una mujer que se sabe mirada, con la condición de que no se lo mostremos (Lacan, 1964: 28).

En un mundo que observa, donde nos sabemos observados, donde nos parece extraño cuando algo nos incita a mirar, donde el deseo surge a partir de la mirada del otro, de su carga cultural que es procesada dentro de su psique, entendiendo la mirada como: “una extraña contingencia simbólica de lo que encontramos en el horizonte y como tope; a saber, la carencia constitutiva de la angustia de la castración.” (1964: 27). La mirada es pues, constructo de lo que vemos en el mundo, y de nuestra propia historia. La mirada del protagonista es por definición social falocéntrica, lo que interesa es ver cómo se construye parcialmente el cuerpo a través de esa mirada que es de deseo, pues más allá de llegar a una reformulación del psicoanálisis o a una crítica de esta mirada, la presente investigación es una interpretación y comprensión de ésta. Y que sea una mirada construida en el imaginario repercute en la forma en cómo la mujer espera ser vista, por esta cuestión del reconocimiento del Otro, y que se ve conformado en la palabra, como dice Lacan “la Palabra no comienza sino con el paso de la ficción al orden del significante y que el significante elige otro lugar- el lugar del Otro, el Otro testigo otro que cualquiera de los significantes- para que la palabra que soporta pueda mentir, es decir plantearse como Verdad”, es decir, que nos significamos con el otro, con su mirada, por lo tanto, esa mirada falocéntrica puede ser no sólo del hombre sino de la mujer, al convertirse en un significante, es simbólico, es la lógica del espejo pero en un proceso ya madurado. Te reconoces a través del otro. Lacan menciona:

Sea como sea, lo que el sujeto encuentra en esa imagen alterada de su cuerpo es el paradigma de todas las formas del parecido que van a aplicar sobre el mundo de los objetos un tinte de hostilidad proyectando en él el avatar de la imagen narcisista, que, por efecto jubilatorio de su encuentro en el espejo, se convierte en el enfrentamiento con el semejante, en el desahogo de la más íntima agresividad (Lacan, 1981: 320)

2.3 Deseo

La tercera categoría que construyo es el deseo. Freud explica que el fin último de la vida del ser humano es ser feliz (*Más allá del principio del placer*, 1920- 1922). En efecto, el ser humano tiene una tendencia al placer, cuestión que se busca, mas no se logra, a través del “principio del placer”: es la búsqueda primaria del individuo a través de su yo primitivo o hedónico. Buscar placer y goce es una práctica acorde si se tiene en cuenta que el fin de la vida o de los objetivos vitales es, justamente, el placer. No obstante, lo anterior no significa que los procesos anímicos de un individuo siempre avancen hacia ese fin, ya que el principio del placer no tiene un poder sobre estos, pero explica que la mayor de las veces este displacer tiene un sentido de ser perceptivo, sea por una percepción de pulsiones no satisfechas o por una percepción externa que se percibe por el aparato anímico como “peligro” (Freud, 1920- 1922).

A través de la experiencia del individuo se reconoce una dualidad entre lo que es de origen interno del “yo” y lo que corresponde a un objeto; es decir, a lo que existe en el exterior del individuo, que es algo sobre lo que no tiene mucho poder de cambio. Este ámbito exterior es el mundo que por lo general resulta peligroso y desconocido para el “yo”, en un principio. Este ámbito del cosmos suele por lo general oponerse a los objetivos de la vitalidad del individuo porque no está configura a su necesidad. A partir de este antagonismo surgen los conceptos de “principio del placer” y “principio de realidad”. El “principio del placer” nos conduce al placer y tiene como principal fuente de placer las relaciones pasionales, sobre todo las prohibidas, que como se ha mencionado anteriormente, se mueven gracias a pulsiones primitivas no educadas, aquellas que reditúan mayor felicidad al individuo, aquellas por supuesto que se dan como “fenómenos episódicos”. El “principio de realidad”, a través de la experiencia, nos lleva a reconocernos dentro de un entorno específico para actuar acorde las leyes y normas del ser humano.

Entonces, en la búsqueda del placer aparecen las pulsiones, las cuales rigen la sique del sujeto y dan sustento a su deseo. Las pulsiones se originan a causa de la falta en el sujeto, es lo que lo hace ser él mismo. La falta es lo que provoca que el individuo desee, se desea lo que no se tiene. La falta se genera con la discordancia que hay entre la psique del sujeto y el mundo exterior que no está construido a nuestra medida, a partir del cual se crean nuestros deseos, miedos y fantasías para sobrevivir o no.

Freud (1920-1922) explica que existen pulsiones de muerte y pulsiones sexuales. Las primeras nos hacen retornar hacia un momento previo a nosotros, a la no existencia, a la muerte. Lo que busca la pulsión de muerte es que el individuo deje de sufrir en este micro y macrocosmos que se opone al “yo”, lo que hace es hacer caer al individuo en acciones que los llevan a su propia destrucción. Las segundas son lo que hace mover al individuo, salir de su zona de repetición, para buscar eso que lo hace sentirse particular y feliz, lo lleva hacia la vida:

Uno de los grupos pulsionales se lanza, impetuoso, hacia adelante, para alcanzar lo más rápido posible la meta final de la vida; el otro, llegado a cierto lugar de este camino, se lanza hacia atrás para volver a retomarlo desde cierto punto y así prolongar la duración del trayecto (Freud, 1920- 1922: 40).

Hay una estructura que rige los instintos de los niños –y que a la larga perdura–, es la identificación del sujeto con el falo, que está sumergido en la fantasmaticización del objeto interno de la madre, el falo es deseado por la madre, de ello surge la angustia de la castración, esta metáfora es el principio para entender cómo funciona el deseo del neurótico. El neurótico siente displacer porque busca algo que nunca consigue. La relación de la madre con el falo es una analogía de cómo funciona el deseo reprimido del neurótico. Es una identificación primitiva y el falo es el objeto de esta identificación. Lo que siente el neurótico es precisamente esta angustia de la castración porque no es dueño del falo y este sentimiento no le permite poner al extremo sus síntomas. Por ende, no los manifiesta:

Lo hemos dicho, la metonimia del neurótico está esencialmente constituida por esto: él no está en el límite, es decir en un punto que alcanza en la perspectiva huidiza de sus síntomas, en tanto que no tiene falo. Y es lo que se trata de revelar. Es decir, que encontramos en él, a medida que el análisis progresa, una creciente angustia de la castración (Lacan, 1959: inédito).

Lacan (1959) habla del deseo en el neurótico. Recordemos que el neurótico es aquel que no consigue aquello que le produce placer, es un deseo suspendido, como lo llama él mismo, de él penden sus comportamientos, depende de alguien más, el deseo es lo que permite al sujeto vivir como tal y se basa en el goce del sujeto que es el falo y no del objeto, que es el lugar que

toma el neurótico; es un goce que se basa en una estructura del goce del falo. Aquí la descripción del propio Lacan:

Hay entonces alguien, que es entonces alguien de quien depende su ser. El deseo del neurótico, si ustedes me permiten esta fórmula, es, en tanto está enteramente suspendido, -como todo el desarrollo de la obra de Freud nos lo indica-, en esta garantía mítica de la buena fe del significante en la cual es necesario que el sujeto se prenda para poder vivir de otra forma que en el vértigo (Lacan, 1959).

El neurótico, hablando de lo que le pasa cotidianamente, promovido por esto, está contantemente con la tarea pendiente de hacer un viaje introspectivo, hacia su consciencia para arreglar los nudos pasados o futuros, pero es algo que no empieza, que es precisamente para lo que sirve el psicoanálisis, para recordar y olvidar. Así como lo entiendo, el neurótico no ha dado el paso para descubrir ciertas interrogantes que tiene sobre lo que verdaderamente quiere, depende de algo que vendrá, que lo hará gozar. Está a la espera, en el vértigo de lo desconocido, probablemente indeciso, probablemente temeroso pero no descarta nada porque sucumbe sin querer a lo mismo que teme o a lo mismo que desconoce y luego se aleja porque no logra esclarecer bien qué es lo que quiere y por qué se deja llevar por la estructuración mental que tiene al falo como símbolo de poder.

Lo que es interesante mencionar dentro de la estructura inamovible que pareciera el sistema patriarcal, con sus subjetividades establecidas, es que dentro de la teoría lacaniana la subjetividad en cada sujeto es modificable en relación a cómo se sitúan respecto al Deseo. Según la teoría de Lacan, todos los Sujetos tienen una falta, que puede ser perseguida independientemente de sus respectivos sexos:

La posición sexual es simbólica y no habría, ni para hombres ni para mujeres, «una posición sexual [plenamente] normal, terminada». Esto hace que el psicoanálisis lacaniano se aleje de la posición esencialista que hemos visto hasta aquí —distancia que no quedaba del todo clara con Freud— en lo que respecta a la heterosexualidad obligatoria y a la normatividad de la misma como consecuencia de un «buen Edipo». Desde este lugar, la lectura de Lacan permite a las estudiosas de Género poder abordar sin un prejuicio de normativización las diversas identidades sexuales que se perfilan a

finales del siglo XX y comienzos del XXI. En sus propósitos, Lacan consagra la ruptura definitiva con la biología, aun cuando la nomenclatura continúe, como prolongación de Freud, refiriéndose a la anatomía. No es la biología lo que determina la diferencia sexual, sino la posición que asume el sujeto frente al deseo: ser sujeto deseante y buscar «tener» (el falo, o aquello que lo completaría...), o bien ser el objeto de deseo del sujeto deseante y buscar «ser» (el falo para el otro, es decir, lo que completaría el deseo del otro...) Posición masculina y femenina, respectivamente (Errázuriz, 2012: 286).

Entonces, el deseo es entendido como una falta que se configura dentro de la psique. También planteo que es importante recordar que el deseo pertenece al ámbito de lo inconsciente pero que es la pieza fundamental dentro de las relaciones humanas. Es parte de la “estructuración primitiva” de los humanos y que puede ser explicada como las pulsiones de los individuos, algo que en falta busca satisfacerse. A partir de esto es que el deseo se convierte en la herramienta principal de lo que mueve a los humanos, es el centro que mueve sus experiencias. Dice Lacan (1984) que es un “deseo de nada nombrable”, pues el deseo es una cuestión de diferentes causas de diferente desarrollo, compleja, de la que no se puede definir exactamente cómo completa al sujeto pero que sabemos, según Freud, desde el nacimiento, la psique del sujeto se crea a través de su falta como individuo, es lo que nos hace a nosotros mismos, irrepetibles en toda la galaxia y la historia.

Desde que nacemos entramos a significarnos a partir del otro, hay una cuestión de comparación con el otro, de competencia con el otro, con el afán de encontrar una particularidad que nos defina, es decir, el ego, así funciona el deseo, para Lacan más que ser el deseo por el otro, es “el deseo del Otro”, porque tengo necesidad de ser reconocida, de sentir que el otro sabe de mi particularidad. A lo largo de la vida se configura este proceso, a partir de experiencias de vida, de los traumas, de placeres, de ideales, por ejemplo mi novio me dejó por una chica de cabello corto, con eso, las chavas con esas características son significantes de deseo, porque significa algo que no soy, con un chico de cabello rubio yo me sentía bien en la cuestión sexual y ahora el cabello rubio es un significante de placer, es algo que te marca, que te define, y entra en juego la estructuración social como parte de esa experiencia, lo que es el falocentrismo, y el hombre simbólicamente tiene el falo, no como cuestión biológica de tener el pene, una mujer también puede ser falocentrista. Pero la teoría se explica de esa forma

analógica porque en general así ha sido socialmente y qué mejor que entrar a esta lógica para entenderla. Estas cuestiones que nos definen, en donde se halla la cuestión social, es lo que se define el deseo, se define inconscientemente, de tal forma que no las percibimos cotidianamente, a menos que las reflexiones, esta inconciencia tiene que ver con síntomas repetitivos, o “pulsiones de muerte” como las llama Freud, como cuando repites actitudes: como buscar parejas con las mismas características, o cuando te quejas siempre por lo mismo, el deseo tiene el esquema del inconsciente porque deviene de él, o sea no tiene estructuración, es una cuestión que se va conformando de forma circunstancial. En el lenguaje es poco identificable. Cuando hablamos de algo que deseamos, hacemos referencia a otra cosa, pero se entiende que está la búsqueda de algo, porque está en el inconsciente. Y significa que te hace falta, que no está. En la novela lo que se halla es la búsqueda de esos significantes que se relacionan con el cuerpo de la mujer, que buscan ese cuerpo. Puede tratarse de un cuerpo que te recuerde a otro, de la ropa de ese cuerpo de deseo, un sueño en el que aparece ese cuerpo; esto con búsqueda de metonimias dentro del texto para su interpretación.

2.4 Sexualidad

La última categoría que construyo es la de sexualidad. Freud explica en *Tres ensayos para una teoría sexual* (1975), que la sexualidad del ser humano en la infancia es similar en ambos sexos, parecida a la bisexualidad, no se establecen demarcaciones entre los dos sino hasta entrada la pubertad. En esta etapa la sexualidad de la niña y el niño, en el ámbito autoerótico y masturbatorio, es de carácter masculino. El centro de la sexualidad de la niña es el clítoris, el cual se pone erecto y se contrae cuando está en excitación sexual. Esto no se acompaña de fantasías, más bien que en esta parte se incentiva por el cuidado de la madre o nodriza con sus cuidados, con su alimentación y aseo de su cuerpo y genitales (Freud, 1996). En efecto, en su niñez la mujer ve en la madre, o a quien haga sus veces, a su primer amor.

Entrando a la pubertad la niña es más proclive a seguir diques sexuales que corresponden a los esquemas sociales, actitudes por ejemplo como las del pudor, repugnancia, etc. Para diferenciarla del niño se reprime esa parte del clítoris, esa forma de sentir masculina ya no se haya más en la niña. Lo que sucede es que en la niña esta fase es la preedíptica para luego mudar esta relación con el padre y también su zona genital rectora es mudada a la vagina. Esto promueve un rencor hacia la madre por haberla parido de esa forma, al mismo tiempo que la

ama por cuidarla, su amor es ambivalente y, en el plano sexual, se vuelve pasiva igual que ella por la frustración de no tener pene. Entonces, como se produce un extrañamiento en relación a la madre como objeto de amor, el padre toma su lugar (Freud, 1996).

En este punto, Freud propone que estas fases no tienen un tiempo establecido en los niños y que este desarrollo sigue distintos caminos que son necesarios estudiar. Las orientaciones de desarrollo de esta “castración” de la mujer deviene en tres partes, la primera es cuando la mujer al compararse con el niño se da cuenta que su clítoris no está a la altura del pene y renuncia a él, la segunda es cuando se retiene esta masculinidad con la esperanza de tener uno real en algún momento, y la tercera es retomar al padre como objeto de amor (Freud, 1996). La mujer, en su “castración”, es metaforizada con la carencia del neurótico, recordando que todos somos neuróticos sobre los bordes al estar a la espera nostálgica de esa unificación total con eso que se desea, pero que nunca nos satisface. Nuestra “falta”, hace que el objeto de deseo despierte en nosotros una ilusión y la decepción al mismo tiempo.

Este “sentimiento de inferioridad” del neurótico aunado al proceso de transferencia, provocan que la persona repita ese displacer del recuerdo, cuidando incluso volver a sentir ese desaire que comenta el autor. No sólo en este proceso con el terapeuta sino en las actitudes de la vida diaria. Lo reviven como experiencias presentes, entonces Freud explica que son las pulsiones reprimidas que ni entonces ni ahora llevan al placer. Este es la explicación de ese nuevo descubrimiento que se hace en el texto de *Más allá del principio del placer* (1920-1922) y que lleva a entender que la compulsión las repite porque eran destinadas a dar satisfacción y se siguen repitiendo aunque sean cohibidas por la represión. Los problemas que acarrea el neurótico son relacionados con traumas que desde la infancia, relacionados con los deseos sexuales del niño que son cohibidos por una falta de empate con la realidad y por su falta de madurez para poder desarrollarlos, lo que lleva al niño a vivir experiencias dolorosas y penosas. Cito a Freud:

La pérdida de amor y el fracaso dejaron como secuela un daño permanente del sentimiento de sí, en calidad de cicatriz narcisista, que... es el más poderoso aporte al frecuente “sentimiento de inferioridad” de los neuróticos. La investigación sexual, que chocó con la barrera del desarrollo corporal de niño, no obtuvo conclusión satisfactoria; de ahí la queja posterior: “no puedo lograr nada, nada me sale bien”. El

vínculo tierno establecido casi siempre con el progenitor del otro sexo sucumbió al desengaño, a la vana espera de una satisfacción, a los celos que provocó el nacimiento de un hermanito, prueba indubitable de la infidelidad del amado o la amada; su propio intento, emprendido con seriedad trágica, de hacer él mismo un hijo así, fracasó vergonzosamente; el retiro de la ternura que se prodigaba al niño, la exigencia creciente de la educación, palabras serias y un ocasional castigo habían terminado por revelar todo el alcance del desaire que la reservaban. (1920-1922: 21)

Errázuriz da cuenta que en el desarrollo de la teoría freudiana, al comienzo de la niñez se maneja la cuestión de la bisexualidad psíquica con la finalidad de reconocer en qué momento se establecen roles para cada uno de los dos sexos reconocidos, lo cual constituye un proceso en el que la niña se siente menos valorada por no tener pene, esto es una consecuencia en el proceso de significación cultural del patriarcado, la niña no se siente castrada hasta que se lo hacen ver, esto dice la autora sobre lo escrito por Freud:

También el complejo de castración de la niña es iniciado por la visión del genital del otro sexo. La niña advierte en seguida la diferencia y —*preciso es confesarlo*— también su significación. Se siente en grave situación de inferioridad”. Resultan relevantes varios detalles de esta frase: la niña advierte la “significación” que tiene la diferencia sexual, en otras palabras, la importancia de nacer con pene, pues es un atributo valorado en el sistema sexo-género que nos rige (Errázuriz, 2012: 250).

Errázuriz argumenta que Freud establece, en *Tótem y Tabú*, la forma como se significan los atributos del hombre como símbolos de poder, la crítica que ella hace al fundador del psicoanálisis es que no va más allá de mencionar la estructuración del patriarcado; es decir, hacer una crítica o acusación directa hacia la forma desigual en que son tratados hombres y mujeres en torno a estas normas implícitas. En contraste menciona a Simone de Beauvoir, quien señala que la mujer es una alteridad, así como la contraposición entre Bien y Mal, que permite establecer una dominación simbólica. La autora comenta que la diversidad de formas en que se diversifican las subjetividades es una muestra que el sistema simbólico es cambiante, tanto en los papeles y actividades que se establecen para cada individuo como en la forma en que los individuos se identifican a sí mismos:

La llegada del siglo XXI —con un mayor protagonismo público de las mujeres, con un control de la maternidad eficaz, con la revolución de las familias (hogares mono y homoparentales, familias extendidas por emparejamientos sucesivos), con la proliferación de sujetos transgénero y transexuales y con la emergencia de los movimientos sociales de aceptación de la homosexualidad— nos proporciona una evidencia acerca de que las subjetividades «se hacen» y no nacen determinadas por su biología (Errázuriz, 2012: 253)

La sexualidad se significa dentro del contexto social en que se encuentra y así se configuran sus tabúes, imaginarios, simbolismos, deseos, reglas sociales. Según Errázuriz, la teorización de Freud con respecto a la sexualidad se estructuró en relación con la sociedad conservadora en la que vivió, y dentro de la que hizo grandes aportaciones como la de identificar que la mujer tiene una propia sexualidad que se significa de forma histórica y porque su sexo, la vagina, es un órgano totalmente diferente al pene. Tanto Freud, como más adelante Lacan, da cuenta del esquema patriarcal en que se significan las relaciones sexuales. Castoriadis comenta que el psicoanálisis debe ser más crítico dentro de la sociedad contemporánea, más flexible en relación a sus postulados para seguir en vigencia. Lo importante sería dar cuenta de la iniciativa e incidencia de la sociedad en su propia subjetividad, “la noción de ley, tanto como la de lo simbólico, tienden a borrar a la sociedad instituyente, dejando solo a la vista a la instituida” dice Castoriadis (en Errázuriz, 2012: 298).

La sexualidad femenina corresponde a una parte de la configuración de la subjetividad de la mujer, en cuanto que, dejando de lado el proceso del coito, significa su goce y su libido. Sexualidad que dentro del psicoanálisis es definida en el interior del dominio del falo, un significante simbólico de poder del cual la mujer carece. Falta por la que es metaforizada con el neurótico que carece de aquello que desea. De esta forma, esta significación que se hace de ella repercute en lo real de su sexualidad por el contexto social al que se circunscribe: “la representación de la sexualidad femenina condiciona, reprimida o no, su puesta en obra, y sus emergencias desplazadas (donde la doctrina terapeuta puede resultar bastante condicionante) fijan la suerte de las tendencias, por muy devastadas naturalmente que se las suponga” (Lacan, 1981: 293).

Freud intenta establecer un eslabón en el proceso genético de la sexualidad del individuo, que haga comprensión del ser desde su circunstancia como ente social, que hace uso de la razón y del inconsciente. Por lo tanto las afectaciones de este inconsciente en su sexualidad, en las lexis a tratar, son el punto de partida para la interpretación de cómo el deseo afecta en la sexualidad de la mujer. Sobre la sexualidad estudiada por Freud desde el inconsciente se dice:

En la obra de Freud la teoría evolucionista sirve de fondo histórico a una psicología genética de la afectividad. Freud cree continuar en el ámbito de la “psique” – la revolución “copernicana” emprendida por Darwin en el orden zoológico: desea avanzar en el saber a costa del orgullo humano. Al darwinismo viene a sumarse, luego de una larga historia, la idea inconsciente; conocemos el papel que había cumplido en la psicología jansenista así como en la de Leibniz; no está ausente de la filosofía de las luces pero se presenta con mayor insistencia en los enemigos de las luces, quiero decir en los románticos alemanes, y más tarde en Schopenhauer, E. Von Hartmann, Nietzsche; en resumen, a lo largo de todo el siglo XIX, el inconsciente y el subconsciente no han dejado de ser invocados por los médicos y psicólogos atentos a los fenómenos hipnóticos, a los estados sucesivos y a las alteraciones de la personalidad (Starobinski, 1974: 205)

Capítulo 3.

Estrategia metodológica

3.1 La obra como signo

Dentro de mi estudio parto de ver a la novela literaria como un signo, siguiendo propuestas hechas por Jan Mukarovsky –pero también de otros autores como Roland Barthes y Mijail Bajtín–, quien explica que más allá de verlo como una fuente estética que produce obnubilación en el espectador o como un medio de comprender los sentimientos del escritor, un signo que contribuye a la construcción de la cultura de la época histórica a la que corresponde el artista (en Araujo, 2003). Es innegable que la obra de arte parte de una subjetividad, pero que dados sus alcances, su mediatez, se hace parte de una colectividad, subjetividad que teniendo la suficiente fuerza representacional de una época se convierte en un signo de su cultura, que si bien no es un signo comunicativo sí funciona como tal, pues comunica un significado existencial, tiene en sí un sentido inmanente (Araujo, 2003).

A propósito, Terry Eagleton, en el libro *Una introducción a la teoría literaria* (1998), expone cómo en la teoría literaria que se construye desde el estructuralismo y desemboca en el posestructuralismo y el uso del psicoanálisis para proponer crítica literaria, se da un lugar preminente a la semiótica –y con ella al signo– dentro de estas lógicas de entender la literatura. Ciertamente, el posestructuralismo hace una crítica a los postulados del estructuralismo y sigue, a través de las herramientas de la semiótica, una vía que argumenta que dentro de las formas de expresión que son propias del ser humano a través del signo en el pensamiento, el habla y la escritura, hay un desbordamiento del significante. Algunos de sus postulados ponen en tela de juicio la idea de significados dados, pues esta idea se prestaba al servicio del poder y de ideologías que significaban la vida de las personas de antemano, estructuraban sus formas de pensar su vida y la sociedad. Sobre esto escribe Eagleton a partir de la teoría de Roland Barthes acerca de la función del signo:

Para Barthes, signo “saludable” es el que llama la atención sobre su propia arbitrariedad, que no quiere hacerse pasar por “natural” sino que, en el preciso momento de transmitir un significado, comunica también algo de su propia condición

relativa, artificial. Detrás de ese criterio existe un impulso político: los signos que se presentan como naturales, que se ofrecen como la única manera concebible de ver el mundo son por eso mismo autoritarios e ideológicos (1998: 164).

Más bien las palabras se acoplan a lo que significan para un determinado contexto: al pensar, los pensamientos se escapan a nuevos significantes, los que se relacionan con la primera idea. Y en la narrativa sucede lo mismo, el significado de un objeto o elemento descrito es el conjunto de significantes que le dan sentido de acuerdo a lo que se narra. Un parteaguas, a propósito de lo anterior, dentro de esta disciplina lo marcó Mijaíl Bajtín, quien desde una perspectiva antiestructuralista expone que el signo adquiere significación a través de los contextos sociales que los manejan y que los resignifican de acuerdo con las conciencias de quienes hacen uso de ellos:

La conciencia humana era el intercambio, la comunicación activa, material, semiótica del sujeto con los demás; no era una especie de huerto interior cerrado, ajeno a las relaciones; la conciencia, como el lenguaje, se hallaba simultáneamente “adentro” y “afuera” del sujeto. No se debía considerar el lenguaje como “expresión”, “reflejo” o sistema abstracto, sino como un medio material de producción en virtud del cual el cuerpo material del signo se transforma en significado a través de un proceso de conflicto social y dialógico (Eagleton, 1998: 144).

Está por demás reconocido, en las ciencias sociales, que los contextos de determinadas sociedades en el tiempo repercuten en los pensamientos y en las expresiones culturales de la época a la que corresponden. Frente a esto, una idea que sobresale sobre la crítica posestructuralista a la estructuralista es el cuestionamiento de la concepción de la “verdad”, el dar por sentado que lo que se significa con las palabras es dar sentido a la complejidad del mundo ¿Es posible abarcar todo su sentido con las significaciones vigentes de una sociedad sobre las cosas que nombramos? ¿Qué sucede con las narraciones de nuestros sueños y sentimientos? ¿Qué lugar ocupan en ese mundo que percibimos y describimos? ¿Cómo enfrentamos el hecho de que los significados se desplazan continuamente, por efecto de su iterabilidad, haciendo que todo sentido se “deconstruya”?

En efecto, como lo recuerda Eagleton, todo está interrelacionado en una cadena ininterrumpida de significantes, los significados no son totales: “No es que yo pueda tener un significado, una intención o una experiencia pura y sin mancha, a la que después falsea y retracta el lenguaje [medio defectuoso]. Y esto porque el lenguaje es, ni más ni menos, el aire que respiro” (1998: 158). Jacques Derrida, fundador de la “deconstrucción”, plantea separar la construcción de la obra en torno al significado que la sostiene; es decir, la propuesta es demostrar que el lenguaje se desborda de su propio objetivo, su significado que ya no tiene como finalidad o incluso se puede dar un reemplazo de ese significado:

El significado fluctúa continuamente, se derrama, se atenúa – lo que Derrida llama “diseminación”–, lo cual no cabe fácilmente dentro de las categorías de un enfoque crítico convencional. El escribir, como cualquier otro proceso de lenguaje, opera recurriendo a la diferencia, pero debe recordarse que la diferencia no es un concepto en sí misma, no es algo que pueda pensarse [...] Según Derrida todo lenguaje despliega este “excedente” que se halla encima del significado exacto, y amenaza siempre con extralimitarse e ir más allá del significado que se propone encerrar (Eagleton, 1998: 163).

La obra literaria es parte del espíritu de una época, de un sentir colectivo, pero que también desmonta, en el sentido que lo deconstruye, mostrando los deseos ocultos, las contradicciones que se guardan en el inconsciente. La obra es un signo que adquiere una significación a partir de un diálogo social, el inconsciente del individuo está interrelacionado con las significaciones sociales, lo que se conoce como el nivel simbólico dentro del psicoanálisis.

3.2 La carta robada

Lacan hace una estructuración de los postulados de Freud sobre el complejo de Edipo, lo que Lacan explica como el poder simbólico del falo. Para referir el significado y significante, Lacan utiliza la fase de crecimiento del niño o de la niña en la que se topa por primera vez con un espejo. El reconocerse una persona con un objeto en específico en el mundo es un hecho que se reconoce como narcisismo. Un niño, al reconocerse en el espejo, no puede hacer una diferenciación entre el reflejo de lo que es él como sujeto individual y todo lo que lo rodea,

pues su ego no está bien conformado aún, ya que se va conformando con el tiempo, a través de los imaginarios a los que cada sujeto como único e individual ha decidido asirse.

El imaginario, válgase la redundancia, son las imágenes que tenemos del mundo, donde hacemos identificaciones y a partir de las que nos percibimos a nosotros mismos. El narcisismo consiste en hacer identificaciones a partir de la que denotamos que somos individuales y únicos. Para Lacan, el significado podría ser el reflejo del niño y el significante es el niño viéndose, es decir, el proceso de significación de la imagen que mira. La identidad de un niño se configura cuando se da cuenta que tiene semejanzas y diferencias con los sujetos que están a su alrededor, pasa de lo imaginario al nivel de lo “simbólico” cuando se da cuenta de la estructuración que armoniza las relaciones sociales y sexuales; por ejemplo, se nos enseña que está prohibido relacionarnos sexualmente con nuestros progenitores.

En ese sentido, Lacan explica, siguiendo la lógica del posestructuralismo, que el lenguaje funciona del mismo modo, pues lo que hace funcionar las palabras, cada signo guarda una significación con respecto a la diferencia que marca con otro signo y las palabras se desarrollan y mueven con respecto a la falta que les otorga la realidad. Las palabras pues, son todas metafóricas, ya que sólo hacen referencia a lo real, no son los objetos en sí, ni la realidad. Por lo tanto, no se alcanza una significación total mediante el lenguaje, las palabras son como el imaginario, siempre en proceso, creando significantes, que llevan a nuevos significantes y también a entender lo simbólico. El lenguaje crea significantes, pero no llega a un significado total de las cosas:

El lenguaje divide –articula- la plenitud de lo imaginario: nunca podremos encontrar descanso en un solo objeto, el significado supremo que de sentido a los demás. Entrar en el lenguaje es quedar apartado de lo que Lacan llama lo “real”, el reino inaccesible siempre más allá del alcance de la significación, siempre fuera del orden simbólico [...] El lenguaje, el inconsciente, los padres, el orden simbólico: en la obra de Lacan esos términos no son exactamente sinónimos pero están estrechamente ligados. Algunas veces se refiere a ellos con el nombre de “el Otro”, como algo que, a semejanza del lenguaje, es siempre anterior a nosotros y que siempre se nos escapará... Dijimos ya que para Lacan nuestro deseo inconsciente está dirigido hacia ese Otro, bajo la forma de una realidad en última instancia placentera que nunca podemos poseer; pero

también es cierto que para Lacan, de alguna forma, nuestro deseo siempre lo recibimos asimismo del Otro. Deseamos lo que otros –por ejemplo nuestros padres– inconscientemente desean para nosotros, y el deseo únicamente puede “suceder” porque nos encontramos atados a nuestras relaciones lingüísticas, sexuales y sociales – el campo entero del “Otro” – que lo generan. (Eagleton, 1998: 200 y 207).

A partir de entender el texto como el inconsciente, podemos percibir dentro de él lo que Eagleton nombra como “puntos ‘sintomáticos’ de ambigüedad, evasión o exagerada insistencia” (Eagleton, 1998: 212), lo que puede ser rescatado por el que lee cuidadosamente. Eagleton explica que así como los sueños, la obra literaria es una forma de producir lo que está dentro del inconsciente, como ya lo hemos anunciado, no se trata del hecho de reflejar exactamente lo que hay dentro, se toman elementos de él, “materia prima”, como refiere el autor, por ejemplo “el lenguaje, otros textos literarios, diferentes maneras de percibir el mundo”, y elabora una novela con la ayuda de técnicas (Eagleton, 1998: 215).

Al hacer una crítica literaria con el psicoanálisis como herramienta, Eagleton sugiere que se tomen como base del análisis para llegar a ese “subtexto” que está oculto en el texto, como si se tratara del deseo oculto en el inconsciente. En ese sentido, se presta atención al funcionamiento de la obra, lo que se hace es “fijarse en lo que parecen evasivas, ambivalencias y puntos de intensidad en el relato –palabras que no llegan a pronunciarse, palabras que se emplean con desusada frecuencia, el doble sentido, el decir lo que no se pensaba decir” (Eagleton, 1998: 216).

Algo que me incita a hacer el análisis en cuestión es reconocer si el cuerpo dentro de la narración es deseado, al tiempo que es representado e inventado, debido a una ausencia del individuo como sujeto deseante, o debido a un nivel simbólico que tiene el cuerpo como un objeto sexual solamente, lo que corresponde a una sociedad patriarcal que gira en torno al poder del falo. Considero que este discurso repercute en la interacción que hace el sujeto con el cuerpo que desea, lo que lleva a desarrollar una sexualidad en dicho sujeto:

Algo debe perderse o quedar ausente para que una narración pueda resolverse: si todo permaneciera en su sitio no habría historias que contar. La pérdida es angustiada pero también es emocionante: lo que no podemos poseer plenamente estimula el deseo, y

eso constituye una fuente de satisfacción narrativa. Nuestra excitación encuentra una salida agradable; nuestras energías quedan absolutamente “atadas” porque el relato nos mantiene en suspenso e incurre en repeticiones pero solo como preparación para una placentera liberación. Pudimos soportar la liberación del objeto porque en medio de nuestra inquietante incertidumbre nos acompaña en secreto la convicción de que volvería a su lugar. Por supuesto, lo contrario también es verdad. Una vez instalados dentro del orden simbólico, no podemos considerar un objeto o poseerlo sin verlo conscientemente a la luz de una posible ausencia (Eagleton, 1998: 221).

Ahora bien, dentro del análisis de la novela sobre la representación del cuerpo de Adriana y Clarisa, a partir del discurso del narrador, con la intención de sistematizar lo dicho anteriormente, me voy a guiar por la propuesta de lectura que hace Lacan en *El seminario sobre la carta robada* (UAM, 2003). Allí se explica que hay dos dramas dentro de una narración: uno que es exacto, o sea un primer sentido que cuenta los hechos, otro que funciona en el ámbito de lo simbólico, que tiene como base la relación del Sujeto con el Otro, en un plano de significación subjetiva que tiene que ver con el momento en el que existe el sujeto. Podemos contar experiencias de vida parecidas, pero no pueden tener los mismos significados; por ejemplo, los comportamientos de los otros.

Esa diferenciación entre experiencias se da explicando el nivel intersubjetivo de cada una, lo que explica el significante, lo que viene de la existencia del sujeto. Aquí es importante entender la dicotomía significado y significante, el primero es explicación –lo exacto–, lo segundo la imagen dentro de la mente –lo imaginario, lo simbólico–. Entonces, el sujeto tiene una construcción a partir de los significantes, lo que le otorga un orden simbólico. De esta manera, se puede conjeturar que son los significantes que da el narrador al cuerpo de las mujeres lo que crea el cuerpo femenino simbólico dentro de la narración (UAM, 2003). Existen varios significantes para explicar el orden simbólico, estos se interrelacionan directamente con la subjetividad del sujeto.

Hay dos tipos de significantes, según Lacan: las metáforas que se dan por omisión, como cuando bloqueamos recuerdos y las metonimias que denotan el deseo, esas últimas serán objeto de búsqueda en este análisis.

3.3 ¿Qué es la metonimia?

Un punto central en la teoría de Lacan es el lenguaje, y en éste se enlazan realidad y ficción. Esto explica la importancia del estudio de lo simbólico en el psicoanálisis para la comprensión de hechos sociales. El lenguaje no sólo hace referencia directa con las cosas que menciona, sino también hace mención de imágenes que cambian su sentido, porque para el psicoanálisis, tanto en el inconsciente como en el lenguaje las explicaciones se ofrecen por imágenes, ya que el inconsciente no está dotado de técnicas para representar lo que tiene que decir, se ve obligado a convertir una significación verbal en una significación visual. En este punto, explica Eagleton (1998), Lacan retoma las propuestas de Freud y de Roman Jakobson sobre las dos operaciones primarias del lenguaje humano: metáfora (condensación y unión de significados) y metonimia (traslación de significados) para referir la operación de esa “indolente economía, [que] condensa y une todo un conjunto de imágenes en una sola "declaración", o bien "traslada" el significado de un objeto para adjudicarlo a otro en cierta forma asociado con el primero, de manera que en mi sueño desahogo en un toro la animosidad que siento contra alguien cuyo apellido es Toro” (Eagleton, año, 97).

En efecto, siguiendo esta línea argumentativa, el análisis literario puede dar cuenta también de la relación entre deseo y lenguaje y lo que ello supone en términos del lenguaje, del inconsciente, del orden de lo imaginario, como explica Jean Le Galliot:

...las imágenes son una revelación de y sobre el inconsciente, el estudio del funcionamiento de lo imaginario va a permitir un enfoque de los textos que no va a consistir ni en el repertorio de los efectos de los real... ni en la definición de un sujeto trascendente..., sino en una tercera vía...que intentará a aproximarse a este punto capital que la crítica contemporánea no ha hecho hasta ahora más que entrever: la articulación del deseo y el lenguaje... (Le Galliot, 1977: 70)

Aquí es importante recordar que, como se mencionó anteriormente, Lacan hace una analogía entre la falta del sujeto y el lenguaje, porque es a través de él en que se ve reflejada dicha carencia. Para este psicoanalista el inconsciente se estructura como un lenguaje, esta identificación lleva a dar una explicación esquematizada a los mecanismos que suceden dentro del inconsciente, proceso que nos lleva de los “mecanismos del inconsciente a los mecanismos

del lenguaje” (Dor, 1995: 52). Estos mecanismos del lenguaje son identificados, en general, a través de las ya mencionadas figuras de la metáfora y la metonimia. Lacan percibe estas dos lógicas y las desarrolla como “dos grandes ejes del lenguaje: sustitución/metáfora y combinación/metonimia” (Dor, 1995: 62) A continuación una explicación de Freud sobre la lógica estos mecanismos de la significación:

Desde un punto de vista general, lo que Freud llama condensación es lo que en retórica se llama metáfora y lo que él llama desplazamiento es lo que en retórica se llama metonimia. La estructuración y la existencia lexical del conjunto del plano significante son muy importantes para los fenómenos presentes en la neurosis ya que el significante es el instrumento con el que se expresa el significado que desapareció. Por esa razón, cuando volvemos a centrar la atención en el significante, regresamos al punto de partida del descubrimiento freudiano (Dor, 1995: 53)

En las ecuaciones tanto de la metáfora como de la metonimia entran en juego dos elementos que son el significando y el significante, en ambas hay un predominio del significante; es decir, predominio de la imagen por sobre la explicación de lo que es un objeto. Esta situación es lo que las vincula con la explicación del inconsciente, se le da una explicación con imágenes, con signos. La metáfora es una figura en la que se sustituye un elemento por otro, por ser similares, la metonimia es una figura en la que se da un desplazamiento porque un elemento es nombrado por otro que le es ajeno normalmente y dos están vinculados “por una relación de materia a objeto o de continente a contenido como, por ejemplo: “Beber una copa” o “Los colores de una orquesta”. También puede tratarse de la relación de la parte con todo: “Una vela en el horizonte”, o, finalmente, una relación de causa a efecto: “La cosecha (que no sólo designa la acción de cosechar sino también el efecto de esa acción” (Dor, 1995: 58). Aquí lo que se suplanta es el significante por uno nuevo, lo que permanece igual es el significado, es una evidencia de la primacía del significante, pues es justamente lo que dota de sentido a la metonimia. La metonimia es la imagen que existencialmente tiene relación con la primera, está alrededor de ella de alguna forma material o no material que representa la búsqueda de ese primer objeto.

Entonces, partiendo del supuesto de que el texto analizado tiene una intención comunicativa condicionada a un desplazamiento en el discurso del referente primero, la metonimia es

entendida aquí como la práctica discursiva de reemplazar un objeto/palabra formal por otra palabra que está íntimamente ligada o vinculada a la primera, teniendo en cuenta que esta segunda palabra –significante– no es la cosa en sí y no representa lo que se busca. Más bien, insistimos, el efecto de la metonimia representa la falta, la constante búsqueda, la repetición sin respuesta o hallazgo de lo que busca. En este punto, el individuo se define por esa búsqueda en la vida misma (Dor, 1995).

De esta forma, por ejemplo, aquí no buscamos el simple desplazamiento que va de: “en el museo de Arte Moderno hay un Frida Kahlo” a “en el museo de Arte Moderno hay un cuadro pintado por Frida Kahlo”, sino el desplazamiento que va de una *lexía*, entendida como las unidades mínimas de interpretación ubicadas en la novela, hacia la connotación de un sentido segundo donde la falta y el deseo de un narrador tiene el poder de representar a Clarissa y Adriana como objetos siempre ausentes, en fuga. Lo anterior implica, en efecto, una ruta metodológica a seguir, inspirada en la propuesta de análisis del discurso de Roland Barthes, que describimos de la siguiente manera:

1. La totalidad de la novela es comprendida como un espejo que es “activo” en el sentido de exigir en su lectura la participación de quien lee en la producción de significados que resulta en una tarea infinita. No obstante, aquí lo que importa es abrir la lectura del texto a esas posibilidades infinitas y no clausurarlo en su propio universo.
2. Luego, es necesario reorganizar el texto en hechos y sucesos distribuidos de manera lineal y crónica en el tiempo. Es decir, es necesario establecer el inicio, el nudo y la conclusión de la historia, aunque en realidad la narración de la novela no obedece a este orden. Esto con el fin de poder caracterizar a los personajes, sus motivaciones, sus acciones y ver su devenir en el tiempo –si es que el mismo se da–, al mismo tiempo que se caracteriza el escenario o escenarios de las acciones, el tiempo histórico, el sujeto de la narración y demás elementos estilísticos que permitan tener una imagen cercana a lo que la novela “es” y sus complejidades.
3. El tercer paso es romper el espejo, descomponerlo y jugar con su propia digresión con el fin de ubicar *lexías*, es decir, fragmentos contiguos que son unidades de lectura. La *lexía*, por ejemplo, puede ser a veces pocas palabras y otras veces frases, lo que importa es que en ellas se encuentre un buen espacio para observar los sentidos y silencios del

texto. Entonces, seleccionar las lexías depende del “ojo”, de lo que se quiera analizar como connotación, teniendo en cuenta que una lexía no puede tener más de dos sentidos para ser interpretados. Una vez elegidas las lexías se deben numerar para empezar el análisis.

4. Seguidamente, no se organizan las lexías según la numeración anterior, sino que marcando sus significados o posibles significados se les provee de un sentido, construido en la comparación entre la teoría y la información que la misma lexía propone, tratando de dar una construcción de sentido en una nueva reagrupación, esta vez según las categorías seleccionadas y “ver” allí no sólo las representaciones que nos competen, sino también intentar hurgar en aquello que no es visible o hecho palabra. Lo anterior indicará, a través de estas articulaciones “postizas”, la traslación o repetición de los significados, los sentidos y sus desplazamientos, los silencios que aparecen en el lugar de la falta y cuidando de explicar que esta propuesta no implica, en absoluto, establecer la verdad del texto.

Este ejercicio de análisis queda consignado en una matriz que se presenta en la sesión de anexos.

Capítulo 4.

Una propuesta de lectura

Una vez construido el marco teórico y la metodología, en el presente capítulo expongo mi análisis de la novela *Clarisa ya tiene un muerto*, a manera de propuesta de lectura la cual, reitero, siempre busca comprender la perspectiva óptica del narrador de la novela sobre los cuerpos y las sexualidades de los dos personajes femeninos principales: Adriana y Clarisa. Con tal fin, organizo mis argumentos de la siguiente manera. En el primer apartado explico de forma general de qué va la narración de *Clarisa ya tiene un muerto*, la descripción de los lugares donde se desarrolla, de los protagonistas y de la historia que narra. En el segundo y tercer apartado, hablo sobre cómo se construye la representación de Adriana y Clarisa, teniendo como base los cuatro conceptos de cuerpo, mirada, deseo y sexualidad.

4.1 *Clarisa ya tiene un muerto*

En la novela, la historia es contada por un narrador del que nunca se sabe nombre aun cuando es parte de la narración. Desde ese anonimato, el narrador cuenta las historias de varias mujeres, entre ellas Greta, Jumbina, Lola, Tere, Julieta y, en especial, en las dos en que centro el análisis: Adriana y Clarisa. La relación que establece el narrador con las mujeres de la novela y las acciones y conjeturas que de allí se desprenden se desarrollan, principalmente, en diferentes bares de la Ciudad de México, en un tiempo histórico no determinado que se intuye puede ser el contemporáneo: Barba Azul, El 33, El Balalaika, El Espartacus, el Queens y El Buterflies. También, la acción se desarrolla en un pequeño y desordenado departamento, en el centro de la ciudad, donde vive Adriana y cuya renta es pagada con el dinero de sus padres, y en la casa donde habita Clarissa y su familia, cuyas relaciones no responden a ningún tipo de normatividad.

La historia se construye desde las experiencias cotidianas del narrador, en un universo oscuro, de noche, sexo y drogas, en un lapso corto que se intuye son de pocos días, donde lo que dispara el drama narrativo son los encuentros sexuales del narrador con Clarisa y Adriana. Dichos encuentros no implican una relación sentimental o romántica, sino que son producto de la vida nocturna, pese a que existen momentos donde se identifica un interés más que sexual

del narrador hacia Clarisa. Ciertamente, como afirma una nota publicada en Nexos sobre *Clarisa ya tiene un muerto*:

La disputa entre las contradicciones provocó un cambio de piel y una magnífica novela, *Clarisa ya tiene un muerto*, alegoría de la Ciudad de México, la noche mexicana y sus personajes extraviados en la desesperanza. En la trama, esta novela transita con fortuna por el entramado policiaco y la crónica urbana, el monólogo interior y los impulsos de un narrador naturalista, por llamar así a los poderes realistas de esta literatura (Pérez, 2004: en línea).

Concomitante a lo anterior, de estos “personajes extraviados” poco se sabe. Por ejemplo, de ninguna de las mujeres de la novela se conoce la edad, pero se estima que son mujeres jóvenes no mayores de 24 años, pues Clarisa se hace pasar como sobrina del hombre con quien se prostituye. En efecto, para subsistir Adriana y Clarisa, en específico, intercambian su cuerpo por dinero. La primera trabaja como bailarina exótica bajo el seudónimo de Clavel y la segunda como prostituta de un hombre mayor. Y es tal vez allí donde se encuentra el nudo de la historia, no en una escena o acto particular, sino en ese *continuum* que es el deseo del narrador por esos cuerpos que anhela suyos y que no lo son y nunca lo podrán ser, pues los mismos circulan real o imaginariamente entre diferentes hombres, todos mayores y con cierto tipo de poder. Adriana y Clarisa tienen relaciones con hombres mayores, configurando, de este modo, una especie de relación incestuosa. En el caso de Adriana se mencionan anécdotas de su infancia y de la relación que tuvo con su padre. En el caso de Clarisa son más bien las historias que ella crea para incentivar los encuentros sexuales, y que dan cuenta de una relación incestuosa con su tío o su padre regañándola por su drogadicción.

Ahora bien, la incidencia del narrador en sus vidas se basa en hacerles compañía, no hay un cambio trascendental en la existencia de ellas a partir de conocerlo, su perspectiva es más de la un voyeurista. Se dedica a describir las relaciones sexuales de ellas, sus personalidades y sus cuerpos. Esta cualidad del narrador lo ubica en la trama en un lugar aparente de espectador, de personaje secundario, de no participe de las acciones desencadenantes de la trama. No obstante, es necesario advertir que aunque en un lugar “accesorio”, el narrador sin nombre es fundamental en la trama de la novela y en su estructura narrativa, pues es él quien observa y da cuenta de la vida de sus protagonistas, siendo el artífice de su representación. Por ello

hablamos de una mirada “masculina” omnipresente en *Clarisa ya tiene un muerto*, pues aunque no sepamos su nombre, sí es posible saber que quien narra es un “hombre”.

4.2 Adriana

Adriana, al parecer, es una chica de 24 años que fue asaltada sexualmente por su padre cuando era una niña. Su padre es un político de reconocimiento y representa, en una primera instancia, el poder del falo. Ahora, en el presente narrativo, Adriana trabaja como bailarina sexual bajo el seudónimo de Clavel. De Adriana-Clavel, lo que más se puede saber es la admiración que siente el narrador por su cuerpo, cuyas descripciones o representaciones ocupan un lugar privilegiado a lo largo de toda la narración.

4.2.1 Cuerpo

El narrador habla, por lo general, del deseo sexual que tiene por el cuerpo de Adriana. Es a razón de su cuerpo que se desarrollan metonimias del deseo, la descripción, búsqueda y fijación por el deseo de ese cuerpo. Mas ese deseo no tiene que ver con Adriana en sí misma, con su particularidad. El cuerpo de Adriana cumple con un simbolismo de cuerpo de deseo.

...de pronto, una mujer desnuda se interpuso entre la televisión y yo. Dirigí el selector hacia su sexo, un jardín triangular, pequeño y muy bien cuidado, adornado con un matorral de vellitos negros. Rectifiqué la dirección del selector apuntando hacia el discreto clítoris de Adriana dormía, y volvía a apretar el POWER.

-Ahora enseñame el culo –le sugerí. ¿Por qué me embargaba la necesidad de comportarme como el patán que en realidad era?

-Hay agua caliente en la tina. ¿Te quieres bañar? (Fadanelli, 2012: 43)

La anterior escena narra lo que precede a la salida del narrador con Clarisa al bar Barba Azul, desde el departamento de Adriana. Ella está desnuda, e interponiéndose entre televisión y narrador, le pregunta a éste si quiere bañarse. Lo que suena contrastante en la narración es el pensamiento del narrador sobre su comportamiento como “patán” y el hecho de que no haya alguna reacción de este comportamiento de parte de Adriana, como si no le importara en

absoluto. Ahora bien, ya desde esta escena, que es la segunda en la narración, se inaugura este deseo del narrador hacia Adriana y que le provoca el mayor placer e incentiva a construir metáforas de su cuerpo:

Y ahora el vapor desprendido por el agua caliente escapaba del baño haciendo una espiral en cuyo origen se encontraba ella, desnuda frente a la cama, mirándome con ese gesto impaciente, tan propio de su temperamento: el cristo pálido envuelto en los vapores de una nube seráfica (Fadanelli, 2012: 31)

Frente a la certeza de la no posesión exclusiva del cuerpo de Adriana, el narrador no tiene otra opción que cosificarlo, hablar de él como una máquina a control remoto, sin la subjetividad que la construya como una sujeta singular. Esta referencia a la “máquina” da cuenta de un diálogo entre el inconsciente y el exterior, en el que la frustración de nunca estar completo del narrador se transfiere a una doble objetualización del objeto de su deseo: cuerpo máquina que puede ser de cualquier mujer y, sin embargo, es Adriana, pues a pesar de toda esta lógica inconexa, es “dentro” del cuerpo de ella que el narrador ancla su “ser”:

Ahora Adriana me daba la espalda y su columna vertebral partía su cuerpo en dos. Lamentaba vivir bajo el influjo de su cuerpo, pero no podía ser de otra manera, sino fuera su cuerpo sería otro, los gatos se ceban con el olor de la carne pero no saben hacer diferencias. ¿Por qué no podía hacer yo lo mismo? Sólo bastó ver sus rodillas para imaginarme que otro gato comía de la misma carne, dormía en el mismo tejado que yo (Fadanelli, 2012: 70)

Sin embargo, cuando el narrador describe la forma en que conoce a Adriana, en el momento en que ella lo elige para subir al escenario en uno de sus actos de bailarina exótica, su cuerpo y su representación y el deseo que siente narrador hacia ella se tornan problemáticas, pues no es la experimentada Adriana, es la torpe Clavel quien en el escenario se transforma en una “presa genuina”:

Su número resultaba bastante convencional comparado con la coreografía de sus compañeras, más avezadas ellas, aunque los movimientos de Adriana, sus gestos, su apariencia, enardecían a los hombres maduros cuya experiencia les permitía olfatear a una presa genuina (Fadanelli, 2012: 44)

Entonces, aquí entra a jugar la escisión que marca la vida de Adriana, pues quien aparece en el escenario no es ese cuerpo equiparable a un “máquina”, sino la bailarina Clavel:

¿Su cuerpo?, mi obsesión: esbelto y fino como el de un cristo gótico. Era dueña también de unos hermosos ojos negros y un mentón ovalado y suave como la sonrisa de un niño. Todo me gustaba de ella, sus piernas dóricas y sus senos discretos, y también el tatuaje que partiendo de su última costilla hacia el ombligo, se arrastraba en su vientre como un ciempiés. Su piel era de una palidez perturbadora, eslava, y las venas del cuello marcaban esa piel como líneas trazadas por un ágil delineador (Fadanelli, 2012: 31).

Adriana y Clavel son la misma persona, Adriana es la chica que vive cotidianamente y Clavel es su transformación en bailarina exótica. La diferencia entre ellas dos radica en la forma en que están vestidas y pintadas y los escenarios en que cada una puede aparecer:

Adriana se había transformado en otra mujer; se había montado la peluca negra con los pelos lacios colgando hasta los hombros, y se había decorado los labios de un color amoratado, un filete de carne cruda en estado de putrefacción. Llevaba el vestido de licra muy untado a la piel y sus pezones se adherían a la tela como dos botoncitos más prendidos en el pecho (Fadanelli, 2012: 43).

4.2.2 Mirada

Esta escisión del personaje establece diferentes significaciones:

“Quiero presentarles a nuestra estrella más luminosa, traída de la selva más virgen en exclusiva para el Piel Canela...” Clavel se envolvía en una tela transparente: una estola de plumas hacía espirales alrededor de su cuerpo. Si sus movimientos eran la torpe imitación de una danza oriental, el placer que experimentaba al desnudarse se transmitía en el ánimo de los mirones (Fadanelli, 2012: 30).

En otra ocasión se narra:

Esta noche Adriana tomaría para sí la imagen de Clavel, la novel encueratriz recorrería la pasarela y respondería a los piropos obscenos de su público devolviéndole su hierática sonrisa, llevaría a cabo su número inspirada en su propio cuerpo, en sus muslos de mármol italiano, y en cada uno de los que observaban hipnotizados, atentos a sus movimientos, más propios de una escolar que de una vedette (Fadanelli, 2012: 87).

Clavel es una invención de Adriana, quien se inspira en su propio cuerpo para crearla en el escenario. Los hombres que se mencionan dentro de la novela desean a Clavel, pero en particular el narrador habla del deseo hacia Adriana. Entonces, para él Clavel parece más una persona ficticia dentro de la narración, una imagen que quiere sobreponerse a la de Adriana, pero que no lo logra. Adriana, por su parte, entabla propios significantes con el narrador para no desaparecer de todo cuando Clavel aparece:

¿A dónde podría haber ido Adriana? Trataba de recordar el tipo de zapatos que había escogido para calzarse esa noche, pero el dato no estaba ya en mi memoria. Recordaba el vestido, una por una las líneas de su maquillaje, su peluca negra, el aire contagiado por el aroma de su perfume, recordaba todas esas malditas pendejadas, pero sus zapatos no (Fadanelli, 2012: 49).

En este caso lo que cabe preguntarse es ¿por qué el narrador no recuerda los zapatos de Adriana? De forma descriptiva, los zapatos son la prenda de vestir que usamos para estar en contacto directo con el suelo, lo que nos permite transitar de un lugar a otro, es parte de la presencia total de un sujeto. ¿Adriana huye del narrador? ¿La representación de Adriana es tan “imaginaria” como la de Clavel? ¿O el deseo que siente el narrador por Adriana nunca se va a poder anclar en su cuerpo pues, al no poseer zapatos, no está anclada a ningún lugar? Aun cuando hay diferentes interrogantes que nos permiten pensar en la no captación de Adriana por el deseo del narrador y, en consecuencia, su no total representación, el cuerpo de Adriana es construido, todo el tiempo, desde una mirada cuya condición de posibilidad es un simbolismo inconsciente y colectivo que informa sobre qué o quién es una mujer: “Si los símbolos aquí no tienen más que un asidero imaginario es probablemente que las imágenes

están ya sujetas a un simbolismo inconsciente, dicho de otra manera a un complejo, lo cual hace oportuno recordar que imágenes y símbolos en la mujer no podrían aislarse de la imágenes y de los símbolos de la mujer” (Lacan, 1981: 293).

Indudablemente, Adriana y Clavel, bien en la intimidad o bien en lo público, son ubicadas por la mirada del narrador en el lugar que dentro el falocentrismo siempre ha sido asignado a las mujeres y que se reconoce por ser pasivo y externo en la relación sexual: el de Objeto de Deseo. No obstante, no se trata de una mera “cosificación” de la mujer o del cuerpo a través de la mirada del narrador sino que, en tanto fantasía y ubicado en el orden simbólico, el cuerpo de Adriana imita lo que demanda el orden cultural desplazando ese mismo orden y transformándose en una especie de *femme fatal* que, según afirma Zizek (2013), rompen el orden simbólico del arte occidental. Además, el narrador necesita de esa imagen de Adriana como Objeto para construir su yo, su propio lugar de Sujeto en el orden falocéntrico (Baz, 1997).

Por otro lado, desde la mirada del narrador hay una búsqueda por la belleza. En efecto, aquí es importante recordar que la búsqueda de la mirada del Sujeto tiene como fin último la belleza, según explica Lacan (1981): su fin es estético. Morales (2011), a propósito, cita a Lacan sobre esta cuestión: “la función de lo bello es indicarnos el lugar de la relación del hombre con su propia muerte y de indicárnoslo solamente en el deslumbramiento” (2011:170). En este caso, la mujer no es “real”, es una “referencia” usada para fantasear impulsando el goce Otro del hombre, que también transgrede el orden simbólico, el orden del Falo. Es una belleza que surge del mimetismo, de la acoplación de una búsqueda subjetiva con la materialidad del mundo y que despierta el deseo. En este caso, ver a una mujer desnuda y con ciertas características es señal de belleza.

Esta mirada esta anticipada por una forma particular de ver a ese cuerpo, que corresponde a una construcción simbólica y cultural, mirada que es también asimilada por la mujer quien acepta o no esas construcciones de su propio cuerpo. Esta mirada sobre Clavel o Adriana, este deseo no tiene que ver con ver esa particularidad de cada sujeto en el mundo, pues al apreciar ésta surge el amor hacia ese otro cuerpo, que también es conciencia, falta y repetición.

4.2.3 Deseo

-Soñé con Clavel. Iba corriendo desnuda sobre una enorme línea de cocaína – le dije a Adriana [...] Era verdad, Clavel arrojaba al suelo su capa de satén y las letras de su nombre, formadas con lentejuelas y diamantina quedaban de cara al cielo. La raya era enorme y mientras ella corría llenándose los pies de polvo blanco, yo recogía sus calzones, sus alpargatas doradas, su cinturón platinado, sus collares de diosa azteca. Y le gritaba: “¡Clavel, regresa, por favor, no seas puta, Clavel!” (Fadanelli, 2012: 31).

La anterior es una cita del momento en que el narrador y Adriana están por bañarse. Se describe el cuerpo de Adriana y un sueño donde Clavel huye del narrador y él le grita que regrese. Este sueño remite a la persecución de un Objeto de Deseo, entre el placer de la ensoñación y el displacer de la realidad: el cuerpo que huye, que no se deja atrapar, la interpelación como una especie de “orden” para que regrese y la frustración de lo inalcanzable. Cuando el Deseo emerge en el sentido de querer algo que no se tiene, algo que complementa pero siempre escapa, el sueño del narrador constituye un significante del deseo. Además, esta cita funciona como una metonimia en el sentido de que la mujer dentro del sueño no es la misma fuera de éste, digamos en lo Real dentro de la novela, pero para él es un significante de que Adriana –la mujer real–, no Clavel –la representación–, es su Objeto de Deseo.

Una vez en la tina, las palabras del narrador proponen una definición de lo que es el significante del deseo y su “natural” desbordamiento en el lenguaje. Se trata del olor de Adriana, de su sexo, que no se significa desde una explicación ginecológica, por ejemplo, sino desde el deseo que genera en el narrador resumida en una imagen que se enclava en el inconsciente y que se multiplica en imágenes varias que se suceden una tras otra, como en una película. Dichas imágenes remiten a ese deseo de posesión, pero también a la imposibilidad del mismo y su “decir” en el lenguaje, pues el desplazamiento constante de las imágenes generan una lógica de deconstrucción: el deseo no se puede atrapar ni en los cuerpos, ni en las palabras, tampoco puede modificar su Objeto, nunca:

Nos sumergimos en el agua caliente colocando nuestros cuerpos uno frente al otro [...] El nivel del agua sobrepasaba apenas los botoncitos de sus pezones y sus hombros humedecidos sobresalían del agua simulando ser dos islas perfectamente onduladas. Se me antojó. Además, en cuanto su aroma a sexo penetró mi conciencia, una imagen se

alojó obstinada en el fondo de mi cabeza [...]. Ahora dentro de la tina y con el agua casi al cuello, cerraba los ojos permitiendo así que la imagen dejara su paso a otra y a otra y a otra, de modo que en conjunto constituían el argumento de un excitante cortometraje pornográfico (Fadanelli, 2012: 34).

Ahora bien, en *El enigma*, un bar donde el narrador se encuentra con su amigo Mario, con quien había quedado de verse, el narrador tiene sexo en el baño con Jumbina, una trabajadora del lugar de cuarenta años. Al hacerlo tiene en mente el cuerpo de Adriana, el que desearía tener cerca. Aquí, el desplazamiento se transforma en metonimia: el cuerpo de una mujer distinta a Adriana (para empezar, la mujer tiene cuarenta y Adriana veinticuatro), es visto por el narrador como el cuerpo de su deseo, el de Adriana: “De continuar así, con los ojos cerrados, su boca no tardaría en volver a mi mente: todo consistía en no dejar escapar el cuerpo que ahora tenía entre mis brazos y entonces sucedería” (Fadanelli, 2012: 53).

El deseo deviene de una imagen de la mente, que va más allá de una “necesidad genuina” y se ubica en el lugar de la exigencia: el deseo es demanda. En efecto, el narrador no sólo quiere tener relaciones sexuales, sino que tiene en mente el cuerpo de Adriana como condición de su propia subjetividad y del acto mismo. El cuerpo de Jumbina es sólo una vía para llegar a aquella imagen que proviene de su mente. La exigencia del deseo, dice Lacan (1981), está más allá de lo que es una necesidad en el hombre, pues éste tiene que adaptarse a las condiciones de su entorno, de lo real. Y lo que le exige el sujeto al Otro, tiene que ver con lo imaginado, no con lo que ese Otro puede en verdad ofrecer, el deseo es un evento caprichoso, sin sentido que dota la existencia del sujeto de una particularidad propia:

El deseo se produce en el más allá de la demanda, por el hecho de que al articular la vida del sujeto a sus condiciones, poda en ellas la necesidad, pero también se ahueca en su más acá, por el hecho de que, demanda incondicional de la presencia y de la ausencia, evoca la falta en ser bajo las tres figuras del nada que constituye el fondo de la demanda de amor, del odio que viene negar el ser del otro, y de lo indecible de lo que ignora en su petición. En esa aporía encarnada de lo que puede decirse en imagen que recibe su alma pesada de los retoños vivaces de la tendencia herida, y su cuerpo sutil de la muerte actualizada en la secuencia significante el deseo se afirma como condición absoluta (Fadanelli, 2012: 261).

El narrador llega a su casa, donde no se encuentra Adriana. En el primer momento se concentra para dormirse:

Me concentré en la felicidad que me embargaba cuando dormía solo, sin un cuerpo jadeante que respirara a mi lado y me transmitiera el calor de su piel. No quería pensar en ella porque inevitablemente volvería a ver su boca obscena jugar con un falo en sus labios. Algo en mi mente se había descompuesto, algo ahí dentro se pudría y el hedor llegaba incluso a mis sueños. ¿Desde cuándo perturbaba mi tranquilidad con ese tipo de obsesiones tan corrientes? Quizás debería volver a mi trabajo y concentrarme en el ir y venir de los documentos (Fadanelli, 2012: 66).

Poco después, en el segundo momento, está hablando por teléfono con Adriana que acaba de marcar a casa. En ambos casos él se refiere a los pensamientos que tiene hacia ella como “obsesiones ordinarias” u “obsesiones corrientes”.

-Perdí la llave. ¿Puedes dejar la puerta emparejada? -me dijo aunque ambos sabíamos que la llave estaba dentro de su bolso. En ese mismo instante alguien debía estar junto a ella: la lengua en las orejas o en su clítoris. Mi obsesión, ordinaria, me mataba justamente porque no se prestaba a la metáfora y pegaba en el hígado, una y otra vez (Fadanelli, 2012: 67).

Lo que sucede es que el narrador se quiere alejar de Adriana porque el deseo que siente por ella, sus metonimias, vienen a su mente una y otra vez y lo obsesionan: el sexo de otro en la boca de ella, una lengua en su clítoris. Piensa una y otra vez no en ella, sino en las partes sexuales de su cuerpo, que lo devuelven a un recuerdo de algo que ha marcado su deseo sexual y lo tortura, porque en verdad no piensa en su deseo por ella, sino en ella deseando a otros, y sufre por ello. Aquí se puede ver la insistencia del significante, que es el cuerpo de Adriana, o partes de su cuerpo en significación con otro cuerpo. Lo que explica Morales, siguiendo a Lacan, es que se forma una cadena de repetición dentro del esquema del lenguaje cuando un significante es repetido desde distintos puntos. Esta situación lo hace una “unidad referencial simbólica”, lo que promueve la muerte de la cosa, pues de lo que se constituye el lenguaje es de símbolos que evidencian la ausencia de la cosa. Y de nuevo aparece ese efecto de deconstrucción que he citado más arriba.

Cuando se trata de hablar del deseo por el otro, explica Lacan, hay un diálogo que se desprende de ese deseo, se trata no sólo de esa búsqueda –de un signo que abarca lo simbólico y que, en su repetición, evidencia mi deseo–, sino que tiene que ver con los significantes que devienen de ese Otro a quien deseo. Por lo que es complicado disociar nuestro deseo, del deseo del Otro: “el deseo, por más que se transparente siempre como se ve aquí en la demanda, no por ello deja de estar más allá. Está también más acá de otra demanda en que el sujeto, repercutiéndose en el lugar del otro, no borraría tanto su dependencia por un acuerdo de rebote, como figuraría el ser mismo que viene a proponer allí” (Lacan, 1981: 265)

Mario, el amigo que llega a visitar siempre al narrador, está hablando del cuerpo de Adriana mientras conduce su auto. Aunque Mario no es del gusto de Adriana, ella sí es deseada por él quien la ve en la infraestructura de un edificio, metonimia de su deseo por ella: “¿no tenía el edificio art decó plantado en aquella esquina, con sus parámetros de mármol cenizo, y sus magníficos portones áureos, una elegancia similar a la del espigado cuerpo de Adriana? (Fadanelli, 2012: 114). La fantasía que deviene de ver los edificios, en el caso de Mario, es propia del sinsentido del deseo mismo y sus metonimias:

La metonimia es, como yo les enseño, ese efecto hecho posible por la circunstancia de que no hay ninguna significación que no remita a otra significación, y donde se produce su más común denominador, a saber la poquedad de sentido (comúnmente confundida con lo insignificante), la poquedad de sentido, digo, que se manifiesta en el fundamento de deseo, y le confiere el acento de perversión que es tentador denunciar en la histeria presente (Lacan, 1981: 254).

El deseo es propio del sujeto, de su naturaleza de ser en falta y de su historia particular que engloba lo simbólico. El deseo por alguien no conlleva un sentido lógico, pero determina que el sujeto cambie o se mueva de sitio para perseguir eso que desea o que dentro del inconsciente esté atado a repeticiones, como puede ser la búsqueda del cuerpo perfecto, idealizado.

4.2.4 Sexualidad

Cuando cumplí veinte años no tuve más remedio que abandonar a mi familia. Mi padre hizo lo posible por disuadirme, incluso amenazó con despojarme de su apoyo económico. Pero yo le dije: “Si tú me quitas ese dinero, lo primero que voy a hacer es ir con tu madre para contarle todo lo que me hacías en las noches” (Fadanelli, 2012: 32).

Adriana narra el momento en que se va de su casa. A su padre lo describe como una persona vulgar, a la que le tiene miedo. También se menciona que él entraba a su habitación de noche con el pretexto de darle las buenas noches pero, en realidad, da la impresión que tiene un acercamiento sexual con su hija. Es importante mencionar este suceso en la vida de Adriana, pues el mismo marcará su sexualidad, la configura en relación con el abuso de su padre, quien dentro de la teoría psicoanalítica es una figura que simboliza el poder del Falo. Adriana es nombrada como “víctima”, es decir, como si su sexualidad estuviera bajo el mando de algún hombre, como si sus acciones no fueran parte de una repetición inconsciente de ella misma. Este encuentro entre padre e hija es bloqueado por el inconsciente de Adriana. Una vez fuera del hogar lo vuelve a recordar.

De Adriana no podemos saber de su boca cuál es su sentir sobre su cuerpo y su sexualidad, sobre lo que atravesó siendo niña, pero sí interpretar a partir de lo que cuenta el narrador sobre su sexualidad. Y es que ésta, ya en su juventud, se ha visto marcada por lo anónimo, por la falta de significante en los cuerpos con los que se relaciona. Adriana tiene este bloqueo en el inconsciente, no desea recordar seriamente el abuso y su especie de “lejanía” sale a relucir en el trato con el Otro como una repetición para encubrir una culpa. De ahí que, en la vida del personaje, los hombres solo estén presentes como referencia del poder que posibilita la condición patriarcal de las mujeres. En efecto, como sugiere Marcela Lagarde: “[los hombres] Intencionalmente pertenecen a la categoría los *otros*, que no los agota y que comparten con los sujetos y los hechos que dan significado a la vida de las mujeres [...] Ellos concretan su fantasma y su sujeto (2001: 19).

Sin embargo, esa “repetición para cubrir una culpa” se transforma en placer para Adriana y es usada como argumento que sustenta su “natural” vocación como taibolera en el antro El Balalaika:

Adriana me había confesado que cuando niña le gustaba jugar con sus primas a lo que llamaban el striptease de la señorita: se encerraban en una recámara, ponían un disco en la grabadora portátil y al ritmo de la música se vestían y desvestían varias veces. “Traía lo exhibicionista en la sangre desde niña.” Me confesó también que una vez que sus primas crecieron y abandonaron los juegos, ella continuó haciéndolo frente al espejo durante varios años (Fadanelli, 2012: 140).

En ocasiones, a propósito de lo anterior, el narrador llama “puta” a Adriana o a Clarisa. De nuevo, la figura de la prostituta invistiendo los cuerpos de las mujeres como el significante de lo prohibido, de una mujer que no es de nadie, porque es de todos y cuya presencia en la vida de las sociedades y de los hombres es tan antigua como la Historia misma: “lo más famoso que de las mujeres ha guardado la historia es, propiamente hablando, lo más infame que pueda decirse” (Morales, 2011: 11). Adriana, como prostituta, encarna la ilusión y la decepción sobre la sexualidad de la mujer leída en términos del orden falocéntrico: una mujer, un cuerpo, que pudiera ser sólo de un hombre –el narrador–, pero que no puede dominar sus “pulsiones” más básicas y termina siendo de muchos de forma natural:

... a las cinco de la mañana, alcohólica, drogada, excitada miraba a su alrededor, consumía los residuos de la botella de licor, pasaba la lengua por el sobrecito vacío donde guardaba la coca y si para entonces había un sobreviviente, le abría generosamente las piernas; no lo podía dominar, incluso se había acostumbrado a amanecer en la cama con desconocidos, del mismo modo que un parálítico se hace a la idea de desplazarse en una silla de ruedas (Fadanelli, 2012: 98).

Y aun viviendo con el narrador, Adriana no deja de “llevar” a su cama hombres desconocidos, con quienes sólo tiene relaciones sexuales, pero nunca afectivas. Situación a la cual el narrador parece acostumbrarse, como si supiera que la sexualidad de Adriana, como su cuerpo y su deseo, siempre están en constante fuga, pues carecen de esos “zapatos” que la unirían a algo:

Cuando abrí la puerta, un agudo aroma a aguardiente me dio de lleno en el rostro. Otra puerta, en la recámara, se hallaba entreabierta y pude ver el cuerpo desnudo de Adriana descansando al resguardo de unas sábanas blancas. Me acerqué y descubrí también a un hombre, con los calcetines puestos... ¿Quién sería? En otro momento ni aunque

hubiera sido mi padre le habría permitido apropiarse del costado izquierdo de la cama: quiero decir, el lugar que regularmente me corresponde dentro de aquella habitación; (Fadanelli, 2012: 28).

Una noche, la última noche que el narrador planea asistir al Piel Canela, el antro donde suele bailar Adriana, mientras espera a que aparezca en escena, piensa:

Quizás si el padre hubiera permanecido, cauto, detrás de la puerta sin atreverse a entrar a la recámara de su hija, Adriana continuaría viviendo a su lado y estudiando los fines de semana sus lecciones de contabilidad. Hora, en cambio, Adriana trabajaba en las noches oculta en el seudónimo de Clavel, recorriendo la pasarela del Piel Canela y despertando el deseo nunca satisfecho de los hombres que asistían allí por las noches para olvidarse de la maldición en que se habían convertido sus mujeres. No asistía al antro para satisfacer alguna necesidad de venganza, ni porque en sus venas corriera sangre de cabaretera real; no, la razón fundamental era que Adriana –Clavel– guardaba un secreto aún íntimo que el manoseo de su padre. La grandísima puta, la niña ultrajada deseaba, por encima de todas las cosas, escribir una novela (Fadanelli, 2012: 36).

La sexualidad de Adriana está marcada por el poder del padre simbólico y real, el primero configura su subjetividad y el segundo es el que abusa de ella cuando niña. La madre no aparece en su historia, lo que hace ver a Adriana en una situación sin ninguna figura femenina que la lleve a cuestionarse por su propio deseo, o por lo menos algún medio que la lleve a hacerlo, pues dentro de lo que expone el narrador para Adriana está negado el escribir una novela, un medio por el cual surgiría otra forma de expresarse y de ser. Lo que lleva a entender las reflexiones de Lagarde en relación a los estereotipos y prácticas que adoptan.

Existe un discurso peyorativo sobre la mujer que cosifica su cuerpo y a ella misma y la hace caer en determinados estereotipos y prácticas corporales que corresponden a estructuraciones patriarcales, falocéntricas y etnocéntricas del poder. A propósito, menciona Lagarde, en *Los cautiverios de las mujeres madres, esposas, monjas, presas y putas*: “las mujeres estamos sometidas a la opresión porque, para establecer vínculos y ser aceptadas, con nuestra anuencia o contra nuestra voluntad, vivimos la reificación sexual de nuestros cuerpos, la negación de la

inteligencia y la inferiorización de los afectos, es decir, la cosificación de nuestra subjetividad escindida” (Lagarde, 2001: 17).

4.3 Clarisa

Clarisa es una chica de la que no se menciona edad en la narración. De ella se sabe que mantiene a sus padres y durante el transcurso de la narración esto se da a partir de recibir dinero de un hombre mayor a cambio de encuentros sexuales. Ella y el narrador tienen encuentros sexuales esporádicos. Clarisa y Adriana no tienen ningún vínculo, lo único que se menciona entre ellas dos es el recelo que siente Clarisa cuando el narrador se va de su casa y sabe que es para estar de nueva cuenta junto a Adriana.

4.3.1 Cuerpo

En la novela se describen ciertas características del cuerpo de Clarisa, cualidades que son externas, es decir, impuestas por ella. Usa lápiz negro, vagina con vellos pintados color naranja, el arete de níquel que cierra la vagina. Su cabello es negro, probablemente con rastas o escaso. Clarisa es morena, sus manos huesudas que dejan ver sus venas. Tiene un tatuaje en el hombro, sus ojos son cafés y su mentón es ovalado:

Se desnudó. Ella también, como casi todos en la tierra, lucía un tatuaje. Una mariposa negra de alas inmensas posada en la curva del hombro [...] Luego entré con mi mirada en los ojos de Clarisa, café brillante, en su mentón ovalado y sus pómulos hechos de barro (Fadanelli, 2012: 75 y 77).

En la primera escena de la novela, el narrador y Clarisa están en un taxi sentados uno junto a otro. Él habla de una atracción corporal a la que aparentemente Clarisa corresponde:

Nos sentamos muy cerca uno del otro dejando que nuestros cuerpos indefensos cedieran al influjo de un poderoso campo de atracción; a pesar del obstáculo de mis pantalones y de sus medias, nuestras piernas desnudas se tocaban transmitiéndose un intenso y agradable escalofrío. (Fadanelli, 2012: 10)

Este “poderoso campo de atracción” del que habla el narrador se trata de un significante que surge en la medida que ambos construyen lo que inconscientemente es atracción por otra

persona y que los lleva a ser y comportarse de determinada forma. Así como se deja ver en el siguiente párrafo:

Pero ella no necesitaba de mí, sino de mi cuerpo; su pubis, como el hocico de un lobo, hozaba en mis piernas, en mis músculos relajados; sus pezones endurecidos acariciaban mi pecho y frotaban mis labios: cuerpos que no saben vivir sin ser cuerpos. ¡Qué belleza tan atroz y bella la muestra!... (Fadanelli, 2012: 76)

Existe una línea narrativa, que se da al comienzo de la novela, que habla de la violación de Clarisa como un suceso que define su cuerpo y su sexualidad. En el desarrollo de la historia se verá si se vuelve una constante en su subjetividad, en su sexualidad:

Hacia cerca de un año Clarisa había sido “asesinada” y su cuerpo abandonado en la soledad de un catre mugroso y sin misterios; al menos esa fue la idea que el asesino tuvo al principio, una vez que la estranguló con una mascada, desarmó la arracada que clausuraba el césped y sembró allí un enorme girasol carnosos.

Desde niño ha sido incapaz de consolar a los que sufren. Nunca encuentro las palabras adecuadas, ni me es fácil mirarlos con piedad. ¿Qué podría añadir en ese momento a la pena de Clarisa? “Tú te lo buscaste, puta”, probé a decirle mientras besaba su cabello de tiritas negras y secas y olorosas a un perfume que dibujaba espirales en el aire antes de penetrar mi nariz como una ráfaga y llenarme los pulmones de un estimulante vapor afrodisíaco... “Siento haberme desmayado, quizás el placer habría sido mayor, lo siento de verdad, no sé qué me pasó, tuve miedo, ¿me perdonas?”, se lamentaba Clarisa (Fadanelli, 2012: 8)

Simone de Beauvoir explica que la sexualidad de la mujer está construida como una alteridad dentro del sistema falocentrista, pues el hombre se da cuenta de su “contingencia carnal”, se da cuenta de su propia finitud, al temor de la caída de su miembro, entonces refleja estos miedos en la mujer, la hace despreciable, la humilla. Dentro de la narración de *Clarisa ya tiene un muerto*, la violación de Clarisa, es un ejemplo significativo de esta abyección, ya que con esto el hombre se significa como una figura de poder. “Beauvoir aclara lo que no hace el Maestro (Freud): la dominación masculina construye las leyes, crea los mitos, estructura el orden simbólico y de ello resulta la instalación de la mujer en el lugar del *otro*.” (Errázuriz, 2012: 233). Por su parte,

Lacan explica que esta significación simbólica de su sexualidad y de la sexualidad de la mujer es una forma de poner a la mujer en el lugar de la carencia de ambos para que, con el falo, el hombre pueda sentirse con poder o por lo menos proyectar su falta fuera de él: “ según señala Rosenberg, Lacan sugiere que los varones proyectan *la falta* —que en sus términos se trataría de la castración simbólica que sufren tanto hombres como mujeres al entrar al orden simbólico— en la mujer.” (Errázuriz, 2012: 234)

4.3.2 Mirada

Clarisa. Una mujer que, probablemente, a los ojos de aquel profeta, sería el modelo más acabado del cinismo y la negritud del alma, una mujer ajena al temor de Dios. Porque sería incapaz de susurrar una oración sin manchar el sentido religioso con ese lápiz labial de color negro, demoníaco e ingenuo, y ningún hijo suyo podría nacer limpio si emergía de esa vagina sembrada de vellos anaranjados, clausurada con el círculo perfecto de una arracada de níquel (Fadanelli, 2012: 7).

Esta descripción de Clarisa corresponde a la primera escena dentro de la novela cuando el narrador, caminando por la calle, se encuentra con ella y la refiere como su amiga. Lo que dice sobre ella viene a colación por las palabras de un predicador de las calles que hablaba sobre la amoralidad de las personas. La descripción de su cuerpo se relaciona con la de su persona en sí, como una persona que no sigue la moral esperada por la religión.

Para Clarisa hay un mirada que hace de su cuerpo un significante, pero no existen metonimias de deseo identificables del narrador, lo que no quiere decir que su sexualidad se signifique independiente de la mirada del hombre, más bien, es ella quien se convierte en sujeto de deseo y a partir de las palabras crea metonimias para incitar el deseo sexual. Dentro del contexto falocentrista donde se construye la novela, el hombre con quien se involucra Clarisa, Ricardo, es visto de forma ridiculizada. Esta configuración del personaje, como un sujeto torpe y egocéntrico, es una determinación de escritor para hacer evidente la iniciativa de Clarisa en el deseo que defiere. Aquí un fragmento donde se mira el papel del personaje hombre en la relación con dos mujeres jóvenes, Clarisa y su amiga Jazmín:

-Bueno, pues salud por nuestra nueva amiga – dijo, pero las mujeres no modificaron su actitud, siguieron tan distantes como lo habían estado durante la comida. Incluso

Ricardo notó en el rostro de Clarisa un extraño aspecto sombrío. Bebieron en silencio, siguiendo sin entusiasmo los pasos de su ritual. ¿Qué debería hacer Ricardo para romper su desencanto? Las tentativas de iniciar una conversación no encontraron el eco adecuado, sus frases sonaban edulcoradas, falsas, incapaces de provocar una respuesta. ¿Por qué era tan difícil? (Fadanelli, 2012: 89)

Esta independencia del personaje de Clarisa, y el rol secundario y ridículo que representa el personaje de Rogelio se ve de forma concreta cuando al final de la novela se sugiere que Clarisa asesina a este personaje, de ahí el nombre de la obra *Clarisa ya tiene un muerto*. Aunque es Adriana quien tiene mayor protagonismo en la narración, de Clarisa se toma el título, pues me parece una propuesta del autor hacer ver a Clarisa como una mujer que ha transgredido el orden cotidiano al asesinar.

4.3.3 Sexualidad

La sexualidad de Clarisa se desarrolla alrededor de un hecho y dos metonimias: una violación que ella sufre y dos historias que ella inventa para despertar su propio deseo sexual. La violación no parece afectar de forma permanente a Clarisa. Habla el narrador:

Desde niño he sido incapaz de consolar a los que sufren. Nunca encuentro las palabras adecuadas, ni me es fácil mirarlos con piedad. ¿Qué podría añadir en ese momento a la pena de Clarisa? “Tú te lo buscaste, puta”, probé a decirle mientras besaba su cabello de tiritas negras y secas y olorosas a un perfume que dibujaba espirales en el aire antes de penetrar mi nariz como una ráfaga y llenarme los pulmones de un estimulante vapor afrodisíaco... “Siento haberme desmayado, quizás el placer habría sido mayor, lo siento de verdad, no sé qué me pasó, tuve miedo, ¿me perdonas?”, se lamentaba Clarisa (Fadanelli, 2012: 8)

Clarisa y el narrador están juntos. Ella llora en su pecho y recuerda dos momentos anteriores: cuando violan a Clarisa un año atrás y el día anterior cuando falla al tener relaciones sexuales con el narrador como consecuencia de la afectación que sufre por el incidente de la violación. No se describe en qué circunstancias ella es violada. En este momento no se establece ningún tipo de Deseo, es importante ver también esta ausencia, en tanto la violencia sexual marca el

desarrollo de la sexualidad de Clarisa: la complica e imposibilita, pues al tratar de bloquear ese recuerdo, bloquea también su pulsión sexual, haciéndola objeto. Aquí es evidente que, como afirma Millet en *Política Sexual*, la ideología patriarcal está interiorizada psicológicamente por los dos sexos. La sexualidad de la mujer la hace sentirse culpable dentro de la relación de los dos sexos, necesita la aprobación del hombre para sentirse en equilibrio y ésta es recibida a cambio de servir a las necesidades del hombre, por ejemplo servirle sexualmente, esto para sentirse protegida y con prestigio social. Lo siguiente con respecto a que la mujer es vista como objeto sexual:

Por otro lado, existe una fuerte tendencia a la cosificación de la mujer en virtud de la cual ésta representa más a menudo el papel de objeto sexual que el de persona. Tanto es así que se ha llegado incluso a negarle los derechos humanos más elementales y a incluirla entre los bienes inmuebles. Aunque esta situación está hoy en día superada en parte, los efectos acumulativos de la religión y las costumbres siguen acarreado graves consecuencias psicológicas (Millet, 1995: 119).

Sin embargo, Clarisa toma el control. Cuando ella crea una relación con un hombre mayor haciéndose pasar como la sobrina de este sujeto, Clarisa crea una metonimia al hablar justamente de Yolanda, la sobrina. Entonces, ella es Yolanda, a quien se está imaginando el sujeto cuando tiene sexo con Clarisa. Se trata de un Deseo que se basa en el incesto, pues al ser su sobrina, está negada la posibilidad de tener una relación sexual con ella:

Tú eres la única persona en la que puedo confiar. Te lo voy a decir, aunque no debería. Ayer, antes de dormirme, cerré mi cuarto con llave. Tuve cuidado para que mis padres no oyeran la cerradura, porque si no, tú conoces a los padres, iban a estar con la oreja pegada a la puerta para ver si oían algo. Me quité los zapatos, pero me dejé las calcetas porque soy friolenta y el frío siempre me entra por los pies. Doblé la falda en cuatro partes como si fuera un mantelito. Luego me tendía en la cama boca arriba y empecé a tocarme aquí, primero despacio, con miedo, luego apretando más fuerte y más fuerte, frotando con el dedo en esta parte. No pensaba en nada ni en nadie, sólo sentía calor en todo mi cuerpo...´ a esta altura del relato guardé silencio porque no se me ocurría cómo continuar, pero él me decía sigue Yolanda sigue, porque se estaba masturbando y quería que fingiera no verlo (Fadanelli, 2012: 22).

En el siguiente momento se ve la segunda metonimia desde la imaginación de Clarisa:

Los enfermos de peste de la Edad Media – Clarisa murmuraba a mis oídos– cuando sabían que estaban infectados se iban a las afueras del pueblo, cavaban su tumba y recostaban boca arriba, así como nosotros, a esperar la muerte [...] Las putas con el fin de obtener el perdón de Dios, se dedicaban a cuidar leprosos. Las monjas, en cambio, aterrorizadas por la velocidad con que la epidemia se propagaba, se volvían putas. Deseaban prostituir su carne antes de ser contagiadas [...] Isabel de Hungría se dedicaba a cuidar a los leprosos, los lavaba, limpiaba sus llagas, los vestía y les cedía sus camas [...] Clarisa se inclinó sobre mí. El cabello caía en su cara ocultando sus ojos, dejando al descubierto sólo el mentón y sus labios sedientos [...] Pero sus labios en lugar de sanarme dejaban quemaduras en mi piel, sus colmillos me rasgaban las piernas y su lengua me abría la carne como si fuera una filosa daga [...] El cuerpo de Clarisa a mi lado, tibio y arenoso; sus palabras se nutrían con la sal del sudor de mi pecho. Nunca había llevado a cabo el ritual con tanto detalle, a cada frase correspondía una caricia o una mordida o un piquete hecho con la punta de la lengua (Fadanelli, 2012: 76).

En estas líneas, Clarisa incita el deseo mediante una metonimia que consiste en compararse con una prostituta que ha vivido la época de la “Peste Negra” en la Edad Media europea². En la narración de Clarisa, prostitutas y monjas cambian de papeles por el miedo a la peste; entonces, las prostitutas se dedican a cuidar enfermos de lepra. El narrador, en este punto, ocupa ese lugar de enfermo. De un enfermo cuyo cuerpo se está deshaciendo, que carece de la gracia divina, que depende y que, en virtud del deseo de Clarisa, se objetualiza dando cuenta que, aunque en un orden falocéntrico es usual que ciertos cuerpos ocupen ciertos lugares, la anatomía no es la que define quién ocupará el lugar de objeto de deseo, sino quién tiene el poder de situar al otro en ese lugar:

Este fantasma del lado del hombre no se especifica en ningún determinismo biológico, la posición hombre de situar al otro en ese lugar de objeto, no tiene nada que ver con la biología. No atañe a la anatomía del solicitante ni a la de aquel o aquella a quien se

² También conocido como peste bubónica o peste negra, la pandemia que más ha afectado en la historia de la humanidad, que mató a un tercio de la población del continente europeo en el siglo XIV, una enfermedad que se produce por una bacteria.

sitúa en un lugar de objeto. Se trata de una posición ante el amor. Hombre, cualquiera que sea su referente corporal, es quien ubica a su pareja amorosa, cualquiera que sea su anatomía, en ese lugar de objeto de deseo (Morales, 2011: 260).

El deseo por el otro propone cuestionamientos sobre nuestro propio papel como Objeto de Deseo, a partir de esa significación que buscamos en el Otro. Lacan explica:

Esa significación en efecto proviene del Otro en la medida en que de él depende que la demanda sea colmada. Pero la fantasía sólo llega allí por encontrarse en el camino de retorno de un circuito más amplio, el que llevando la demanda hasta los límites del ser, hace interrogarse al sujeto sobre la falta en la que se aparece a sí mismo como deseo (1981: 269).

Lo anterior se puede confirmar cuando el narrador refiere el encuentro entre Clarisa y Ricardo, un señor que conoció un día antes porque le dio un aventón a su casa. Clarisa, más bien, el cuerpo de Clarisa es deseado por el señor Ricardo porque guarda un significante con el de una “niña pendeja maravillada”, a quien además “le gusta”. No se trata tanto el Deseo que siente por ella, sino el Deseo que siente ella por él. Aquí, una vez más, es el hombre quien ocupa el lugar del Objeto de Deseo. Y lo ocupa por un “fingimiento”, pues Clarisa no desea a Ricardo, sólo tal vez necesita de su dinero:

Ahora el licenciado hablaba utilizando un tono meloso e interesado. ¿Por qué hablaba como si fuera una niña pendeja maravillada porque le ponían un helado en la jeta? Se iba a acostar con él, lo había decidido [...] Oye, Ricardo, no soy una niña, me voy a acostar contigo cuando tú quieras, me regalas algo de dinero para pasarla en la semana y ya está, ¿no? Además me gustas. “Además me gustas”, una frase ensayada que casi siempre causaba en los hombres un buen efecto. Abrían las alas como pavorreales y soltaban más fácilmente el dinero porque, aunque no lo supiera, preferían un halago a un cuerpo.

La siguiente es la última escena de la novela, cuando Clarisa y su amiga Greta están en un cuarto de hotel con Ricardo: Vamos a hacer como si tú fueras nuestra hija. Un día llega Ricardo y te encuentra fumando mota, te quiere pegar porque él siempre ha querido que tú seas una buena hija, educada y decente, ¿no? Y yo me quedo entre ustedes dos y no dejo que te pegue. Entonces él, encabronado, me lleva hasta la cama y

me dice: 'Has sido una mala madre', y me insulta. ¿Jugamos Greta? [...] Sí, pero deja desvestirme güey, que encuentre a su hija en calzones para que le dé más coraje [...] A ver Ricardo, eres el padre. ¡Regáñala! ¿Entendiste?, ¿has entendido?, ¿no? (Fadanelli, 2012: 120).

En esta escena, se encuentra a Clarisa, Ricardo y Greta, una amiga de Clarisa que llegó un día antes para pedirle asilo en su casa por unos días, fumando marihuana y jugando a la familia con una hija adolescente que fuma. Dentro de un sistema falocéntrico, el hombre, por tener el poder del falo, es quien detenta el poder como padre. Aquí, Clarisa trata de iniciar un juego donde hacen una representación de este poder, en la que se deja ver una metonimia. Ricardo, el señor que hace el papel del padre, en realidad es un hombre que no ha despertado el Deseo en ninguna de las dos jóvenes. ¿Es acaso que en este juego tratan de despertar un deseo sexual al traer el poder del falo del padre, con quien socialmente no pueden entablar una relación de esa naturaleza? Es a partir de las palabras que estos personajes crean nuevos significantes de sus cuerpos, para despertar la pulsión sexual, situación en la que Clarisa se convierte en el Sujeto deseante.

Al final de la novela, el narrador, el protagonista hombre, por su parte, aparentemente deja esa vida sin orden que lo confunde y se va en busca de una vida simple pero que tiene un sentido cotidiano. En los últimos momentos de la novela, en los cuerpos de los personajes o la perspectiva que el narrador tiene de ellos y de los lugares muestran la decadencia anímica en que están la mayoría, una especie de muro contra el que se estrellan en la vida porque según se deja ver, su existencia gira en el vivir el día al día sin pensar en futuro en nada ni nadie más, sin un principio de realidad, pareciera que los personajes sobreviven a la cotidianidad con las experiencias sexuales y de alcohol y drogas que se repiten. No se menciona qué sucede con Adriana y Clarisa, aparentemente más que un cambio de situación un malestar emocional, Adriana se resigna ante el abandono del narrador, pues eso se deja ver cuando habla por teléfono con un conocido de ambos y se muestra indiferente y fría ante la situación, y Clarisa, por su parte, le pide la bendición a un viejo predicador de la calle con el que empieza la narración.

Conclusiones

Dentro de mi investigación, la problematización de la obra de arte estaba estigmatizada como tema fuera de ubicación en las líneas de investigación en el posgrado del CESMECA, pues se trataba de preguntarse sobre cuestiones sociales en una novela, sin caer en la idea de que dicha creación es una mimesis de la realidad. Esta cuestión persiguió mi investigación como fantasma durante algún tiempo, pues yo no lograba discernir cuál era la frontera entre ficción y realidad. Al tratarse de una interpretación o análisis literario, desconocía metodológicamente cuál era la importancia o el valor que se le debe adjudicar a los aspectos que influyen en la forma en que se produce una obra, la época en que se produce, el estilo de la obra, la biografía de quien escribe, su mensaje particular y la interpretación del investigador de acuerdo a su propia búsqueda.

Para hacer el análisis de una obra siempre será necesario tener un objetivo específico, tener en cuenta un contexto desde donde se interpreta, pues bien puede ser para un fin meramente subjetivo y estético, para un fin patrimonial o para cuestionarse un problema de investigación, creo que en esos casos la interpretación puede tener diferentes puntos de abordaje. En este escrito no nos cuestionamos por su valor como obra de arte, por su significación estética, es decir, por su valor particular e irreplicable, sino por su valor como signo, como síntoma cultural que la hace parte de una sociedad. Dentro de mi estudio parto de ver a la novela literaria como un signo, siguiendo propuestas hechas por Jan Mukarovsky, pero también de otros autores como Roland Barthes y Mijail Bajtín, que explica que más allá de verlo como una fuente estética que produce obnubilación en el espectador o como un medio de comprender los sentimientos del escritor, un signo que contribuye a la construcción de la cultura de la época histórica a la que corresponde el artista. Así, la obra posee una fuerza representacional de una época se convierte en un signo de su cultura, que si bien no es un signo comunicativo sí funciona como tal (en Araujo, 2003).

Por la pregunta que me hice sobre la representación del cuerpo y la sexualidad de los personajes femeninos en *Clarisa ya tiene un muerto*, establecí cuatro categorías: mirada, deseo, cuerpo y sexualidad y las construí abordando algunas ideas del psicoanálisis y del feminismo. Dichas categorías me permitieron entender qué sucedía en la narración y me llevaron a

comprender que la sexualidad y el deseo se configuran de forma simbólica. Al tomar de autoras feministas como Kate Millet, Marcela Lagarde y Pilar Errézuriz, fui capaz de identificar cuál es el papel que ha jugado la mujer dentro de su propia sexualidad, que es la de estar subyugada a normas tácitas sociales, que la representan como pasiva y configurada a roles laborales o estereotipos específicos: la mujer está castrada y es significada como objeto deseo. Por otra parte, el psicoanálisis me orientó sobre el orden del significante (lenguaje) y de la sexualidad de la mujer para, en últimas, ver cómo se representa esta cuestión en una obra narrativa que es un signo de la cultura, dentro de un contexto mexicano.

Este trabajo surge de la curiosidad de conocer la mirada de un hombre que transmite la admiración y deseo sexual que siente por el cuerpo de una mujer, no para hacer una crítica de la carga simbólica o imaginaria de ésta, más bien para entenderla, verla como un cascarón externo, social, que poco a poco se puede desquebrajar y así algún día hombres y mujeres puedan ser perseguidores y perseguidos por igual y libremente. Me parece importante haber aterrizado en el tema del cuerpo de la mujer, pues como he podido evidenciar en los trabajos de Freud y Morales, se parte de él para asignarle roles sociales, sexuales y para diferenciarla del hombre, que tiene el poder del falo. El cuerpo de la mujer ha sido simbolizado, desdeñado y normalizado dentro de su sexualidad en muchas épocas sociales y científicas. Por ello, creo que la visión del cuerpo de la actual investigación nos lleva a ver complejizaciones del cuerpo de la mujer donde a la par se entretajan la vida de los hombres y las mismas mujeres que las rodean, haciendo entrever cómo sus cuerpos cumplen distintas funciones que están dentro de un círculo más complejo que es el de la psique, el deseo y la búsqueda del hombre por su objeto perdido.

Para mí, es un resultado significativo el cambio que en mí surgió en torno al tema después de realizada la investigación. Este proceso me llevó al momento de la primera lectura a experimentar la admiración por el cuerpo de la mujer que el autor plasma en *Clarisa ya tiene un muerto* y a entender que son los cuerpos de Adriana y Clarisa, las chicas dentro de la novela, significantes de un contexto falocentrista. En el segundo momento, que es al que nos abocamos en este trabajo, me siento convocada a ver simbólicamente y reflexivamente ese cuerpo y su sexualidad y la fuerte carga simbólica y falocentrista que los envuelve en esta novela. Siguiendo este camino entendí que es diferente que una mujer construya se propia

subjetividad, a que una mujer sea “sexualmente liberada” cuando tiene representaciones previas de esta sexualidad que no se han llevado a la reflexión.

Acercarme a algunas ideas del psicoanálisis me llevó a ver a los sujetos, mujeres y hombres, como seres que padecen de lo mismo, de la falta, y que lo hacen desde el inconsciente. Freud es tachado muchas veces de misógino, pero dado el contexto en que escribe y por la forma en que aborda el tema de la sexualidad, pienso que hace importantes aportaciones al tema, argumenta que la sexualidad de la mujer es diferente que la del hombre, que las mujeres son socialmente pasivas por el sistema falocentrista en el que viven, no como un hecho biológico. Lacan reconoce por su parte que de esta pasividad, la mujer siempre es el objeto de deseo, por no tener el falo, el símbolo de poder, pero que esta situación no es estática, los papeles cambian. El psicoanálisis, como argumenta Castoriadis, debe estar al tanto de la influencia de los sujetos en los cambios de sus propias subjetividades si lo que quiere es estar vigente.

La elección del psicoanálisis como teoría para el análisis de este trabajo me lleva a reconocer el aporte de mi investigación a las ciencias sociales y humanísticas:

1. Hacer una lectura e interpretación del psicoanálisis en relación al deseo, que es un punto de tensión para la comprensión de lo que es la sexualidad de la mujer en la novela *Clarisa ya tiene un muerto*, para comprender el deseo por el cuerpo de la mujer desde una mirada masculina. Concepto que no es novedoso dentro del campo del psicoanálisis pero sí dentro del ámbito simbólico de la sociedad, del que soy parte. El psicoanálisis es visto como una teoría que justifica el predominio del falo, mas esta cuestión del falo (hombre)/castración(mujer) es sólo una analogía que usa para entender lo que es la falta del individuo, su neurosis y su deseo. Se configura de esta forma pues en muchas sociedades el hombre es quien ha detentado el poder sexual, y qué mejor para los fines del presente trabajo, que entrar a esa lógica para comprenderla y reconocerla como simbólica, es decir, como un constructo social. Ahora bien, la sexualidad está en el centro del individuo, según Lacan: “la sexualidad está en el centro, sin duda alguna, de todo lo que sucede en el inconsciente. Pero está en el centro en tanto que es una falta, es decir, que en el lugar de lo que pudiera escribirse de la relación sexual como tal” (Morales, 2011: 37). Entonces, la sexualidad está en ese sentido determinada no sólo por la biología de la mujer, sino por el deseo del otro y de su propio deseo. Es el resultado más

relevante al que llego en este trabajo: Adriana vive dentro de un ámbito simbólico en el que su sexualidad está reprimida y depende del deseo de los hombres que la miran y la significan. En el caso de Clarisa, se trata de una chica que vive dentro un contexto falocentrista que se percibe en el lenguaje pero que ella utiliza y significa para encender su propio deseo.

Clarisa utiliza el orden de lo imaginario, creado a partir de palabras e imágenes, para incitar el deseo sexual. Por ejemplo, la historia sobre la Edad Media cuando hace una analogía entre los enfermos leprosos que cuidaban las prostitutas y ella y el narrador, antes de iniciar un encuentro sexual, y cuando crea la historia análoga de lo que sucede entre el señor con el que se van a acostar ella y su amiga por dinero, que al mismo tiempo juegan a interpretar a un papá que regaña a una hija semidesnuda que se droga, dentro de una habitación de hotel. La mirada del hombre es importante porque es el espectador de lo que ella recrea en el imaginario. Por supuesto, el nivel simbólico se deja ver en la figura de la prostituta que es el antagónico de la madre, las dos son prohibidas, una por ser de todos y la otra por ser tu progenitora, y también en la segunda narración porque se utiliza una creación de un lazo familiar entre los presentes para dar inicio a una excitación sexual, como si se tratara de un incesto.

El deseo es complejo, como el inconsciente, no tiene estructura, y tiene que ver con la historia particular del sujeto y con su construcción social. Deseo, cuerpo, sexualidad y mirada están interrelacionados, y veo en el deseo el punto de tensión. El cuerpo es el medio en el cual nos significamos en relación con el otro, porque somos hombre o mujer, el hombre siente la presión porque tiene el falo y no puede dejarlo caer y la mujer, carece del falo. A partir de ver el cuerpo en esa novela es que puedo cuestionarme por qué yo también deseo ese cuerpo y por qué es el cuerpo de una mujer y no de un hombre. Eso me lleva a cuestionarme qué es el deseo, que según lo explica Lacan es significación que deviene del inconsciente, de las experiencias previas que se construyen del placer que hemos sentido, de los ideales, de los traumas, y esto porque desde que nacemos estamos en constante comparación con los demás, porque de nuestra particularidad se construye el ego. El deseo es el "deseo del otro" porque a lo que aspiramos es a sentirnos reconocidos. Mi investigación no llega a una crítica, ni a descubrir nada nuevo, es sólo una comprensión de la mirada "fálica", que en realidad también es mi mirada. Al ver ese cuerpo me descubro, me veo desde afuera, porque el querer que ese Otro me desee, es en verdad una construcción social que tiene que ver con la forma en que

quiero ser vista. A lo que llego es a entender que el deseo es una significación que es difícil de identificar dentro del lenguaje porque siempre hace referencia a otra cosa, que es la definición de la metonimia, el deseo es comparable con el lenguaje mismo, que también es un proceso de referencias. Dentro de este proceso del deseo, una cuestión importante es el ámbito simbólico que también nos marca como seres sociales, y de ahí que la mujer sea vista como cuerpo, y es justo lo que veo en *Clarisa ya tiene un muerto*, el cuerpo.

2. Reconocer y fortalecer la importancia del estudio de la narrativa como signo cultural que tiene su fundamento en el lenguaje, que es donde se relacionan ficción y realidad, pues el lenguaje no sólo hace referencia a sí mismo sino a otras imágenes que cambian su sentido. Para Lacan el inconsciente y el lenguaje se construyen de imágenes. Estas imágenes son significantes y conforman, por su constante repetición, lo simbólico. Lo que tiene el lenguaje es la búsqueda neurótica del hombre por tratar de dar con una unificación del sentido, y en el camino hallar las muchas significaciones que lo llevan a la creación, a ser, a sufrir y a repetirse. La literatura es terreno en el que lo simbólico puede resignificarse a través del lenguaje, o un ámbito donde los significantes pueden deconstruirse a partir del análisis literario.

Me parece el momento para finalizar el presente trabajo que se aboca a comprender el significado de un imaginario sobre el cuerpo de la mujer, que es parte de lo simbólico y lo social; el proceso de entender el ámbito simbólico e imaginario es constante, pues es el ámbito donde se unen lo particular del individuo y lo colectivo, hacer comprensión de él es dar cuenta de esta relación y encontrar significantes que pueden hacer la diferencia o comprender que existen significantes que cuando parecen salir de lo simbólico, sólo lo resignifican.

Fuentes consultadas

- ARAUJO, Nara y Teresa Delgado. (2003). *Textos de teoría y crítica literarias (del formalismo a los estudios poscoloniales)*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- BARTHES, Roland. (1980). *S/Z*. Madrid: Siglo XXI.
- BATAILLE, George. (1997). *El erotismo*, España: Tusquets.
- BAUDRILLARD, Jean. (1981). *De la seducción*, España: Cátedra.
- BAZ, Margarita. (1996). *Metáforas del cuerpo. Un estudio sobre la mujer y la danza*, México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- CASAS, Armando, et al. (2009). *Escenarios del deseo. Reflexiones desde el cine, la literatura, el psicoanálisis y la filosofía*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- CASTILLO Pérez, Alberto. (2006). “El *Crack* y su manifiesto”. *Revista de la Universidad de México*. No. 31. pp. 83-87.
- DEJBORD-SAWAN, Parizad. (2008). “Imagen, deseo y palabra en *El amor es una droga dura* de Cristina Peri Rossi. *Revista Iberoamericana*, Núms. 236-237, julio-diciembre. pp. 975-987.
- DOR, Joel. (1995). *Introducción a la lectura de Lacan. El inconsciente estructurado como lenguaje*. España: Gedisa.
- DURÁN Ruiz, Antonio. (2014). “La mujer y el objeto perdido”. En: *Espacio I + D: Innovación y Desarrollo, Revista Digital de la Universidad Autónoma de Chiapas*, Vol. III, No. 4, México, Universidad Autónoma de Chiapas. pp. 16-24.
- EAGLETON, Terry. (1998). *Introducción para una teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ERRÁZURIZ Vidal, Pilar. (2012). *Misoginia romántica, psicoanálisis y subjetividad femenina*. España: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- FADANELLI, Guillermo. (2012). *Clarisa ya tiene un muerto*. México: Ediciones B.
- FREUD, Sigmund. (1920-1922). “Más allá del principio del placer”. En *Obras completas*, Tomo VIII, Amorrortou.

- FREUD, Sigmund. (1975). *Tres ensayos para una teoría sexual*, En: Obras completas, t. VII, Argentina: Amorrortuo Editores.
- FREUD, Sigmund. (1981). “Los instintos y sus destinos” en *Obras completas*, t. II, Madrid, Biblioteca.
- FREUD, Sigmund. (1996). “Sobre la sexualidad femenina”. En: *El porvenir de una ilusión, el malestar de la cultura y otras obras*. Tomo XXI. Buenos Aires. Amorrortuo.
- FREUD, Sigmund. (2012). *El malestar de la cultura*, México: Grupo Editorial Tomo.
- GARCÍA, Ana María, et. al. (2008). *Literatura y (pos)modernidad: teorías y lecturas críticas*, Argentina: Biblos.
- GARZÓN, María Teresa. (2014). *Un olvidado racismo. Blanquita y literatura escrita por mujeres colombianas, siglo XX*. Tesis de doctorado. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Xochimilco.
- GEORGESCO, Florentina. (2013). *La prostitución y el deseo masculino en El año que trafiqué con mujeres de Antonio Salas*. Tesis de Master de Artes. Alberta: University of Calgary.
- GUTIÉRREZ Estupiñán, Raquel. (2004). *Una introducción a la teoría literaria feminista*, México, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, pp. 147.
- HERNÁNDEZ Curiel, Antonio. (2008). “Dominación y crueldad. Notas sobre subjetividad/corporalidad en *Justine o los infortunios de la virtud de Donatien-Alphonse-Francois de Sade*”. En: *Los contornos del alma, los límites del cuerpo: género, corporalidad y subjetivación*. México: UNAM.
- LACAN, Jacques. (1959). “Clase 26 del 24 de junio de 1959”. En: *El deseo y su interpretación*, Buenos aires: Inédito.
- LACAN, Jacques (1964). “Clase 6 La esquizia del ojo y de la mirada” En: *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Buenos Aires: Inédito.
- LACAN, Jacques (1981). *Escritos I*, México: Siglo XXI.
- LACAN, Jacques (1984). *El deseo, la vida y la muerte* en, *Escritos*, México: Siglo XXI.
- LACAN, Jacques (2003). “Seminario de la carta robada” En: *Textos de teoría y crítica literarias (del formalismo a los estudios poscoloniales)* México: Universidad Autónoma Metropolitana.

- LAGARDE, Marcela (2001). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas y locas*, México, UNAM.
- LE GALLIOT, Jean (1977). *Psicoanálisis y lenguajes literarios: teoría y práctica*, Argentina, Librería Hachette.
- LEÓN, Eduardo (2013). *La literatura vista desde el psicoanálisis a través del relato*, Argentina, Contratiempo: revista de cultura y pensamiento.
- LEYACK, Patricia (2006). *La letra interrogada*. Argentina: Editorial escuela Freudiana de Buenos Aires.
- LEYVA, Mariano (2008). *El complejo Fitzgerald*, México, Fondo Editorial Tierra Adentro, CONACULTA.
- MERRELL Floyd (1990). *Estructuralismo y proceso estructurante*, Alemania, Reichenberger.
- MILLET, Kate (1995). *Política sexual*, España, Ediciones Cátedra Universidad de Valencia.
- MORALES, Helí (2011). *Otra historia de la sexualidad*, México, Ediciones de la noche.
- PACIFICI, Sara (2000). *La autoafirmación de los personajes femeninos en la obra de Ethel Krauze a través del amor, el cuerpo y el erotismo*. Tesis de doctorado. Knoxville: University of Tennessee.
- PARRINI Roses, Rodrigo [coordinador] (2008) *Los contornos del alma, los límites del cuerpo: género, corporales y subjetivación*, México, Programa Universitario de Estudios de género, UNAM.
- “Presentación” (2011). *Andamios*. Volumen 8, no.15, pp. 7- 12.
- ROSARIO Zacarías, Juan Antonio (2004). *El erotismo en la obra de Juan García Ponce en Contribuciones desde Coatepec*. Núm. 7, julio-diciembre, 2004. pp. 11-43.
- RABATÉ, Jean-Michel (2007). *Lacan literario, la experiencia de la letra*, México: Siglo Veintiuno.
- RALL, Dietrich (Compilador) (2001). *En busca del texto, teoría de la recepción literaria*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- RUTENBEEK, Hendrik (1975). *Psicoanálisis y literatura*. México: Fondo de Cultura Económica.
- STAROBINSKI, Jean (1974). *La relación crítica (Psicoanálisis y literatura)*. Madrid: Taurus.
- ZIZEK, Slavoj (2013). *El acoso de las fantasías*, México: Siglo XXI.

En línea

BOGARÍN Quintana, Mario Javier (5 de noviembre de 2007). "Basura literaria en el mágico realismo sucio". *Literatura libre*. Consultado el 4 de febrero de 2016. <http://www.literaturalibre.com/2007/11/basura-literaria-en-el-magico-realismo-sucio/>

"Desfragmentando la Literatura Basura". Lunes 11 de Abril, 2016. Consultado el 15 de junio de 2015. <http://www.cronica.com.mx/notas/2004/124913.html>

GARCÍA Ramírez, Fernando (diciembre 2014) "Arenas movedizas", *Letras Libres*. Consultado el 18 de febrero de 2016. <http://www.letraslibres.com/revista/libros/arenas-movedizas>

GIL, Eve (28 de enero de 2007) "No odio a las mujeres, pero sí les tengo miedo: Guillermo Fadanelli/autor de Educar a los topos" *Siempre!* Consultado el 20 de junio de 2015. <http://go.galegroup.com/ps/i.do?id=GALE%7CA160417444&v=2.1&u=pu&it=r&p=IFME&sw=w&asid=5230c40f78fa52b9dc639ea9cf1d60a3>

HERNÁNDEZ Aranda, Luis Guillermo (5 de mayo de 2012) "Las perversiones de Fadanelli. *El siglo de torreón*. Consultado el 20 de junio de 2015. <https://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/736819.las-perversiones-de-fadanelli.html>

LEÓN, Eduardo A. (s/f). "La literatura vista desde el psicoanálisis a través del relato". *Revista contratiempo*. Consultado el 20 de septiembre de 2016. http://www.revistacontratiempo.com.ar/leon_psicoanalisis_literatura.htm

MARTÍNEZ Bouzas, Francisco. (29 de diciembre 2011) Guillermo Fadanelli, la "literatura basura" y algo más. Consultado el 20 de junio de 2015. <http://brujulasyespirales.blogspot.mx/2011/12/guillermo-fadanelli-la-literatura.html>

PIGLIA, Ricardo (1997) "Literatura y psicoanálisis" Transcripción de la conferencia dictada en Buenos Aires con el auspicio de la Asociación Psicoanalítica Internacional (IPA) el 7 de Julio. Consultado el 7 de noviembre de 2016. http://www.elortiba.org/pdf/Piglia_Literatura_y_psicoanalisis.pdf

TARIFEÑO, Leonardo (19 de enero de 2008) "El escritor es un dios mediocre", *La nación*. Consultado el 20 de junio de 2015. <http://www.lanacion.com.ar/979077-el-escritor-es-un-dios-mediocre>

Anexo 1. Entrevista a Guillermo Fadanelli

La presente entrevista a Guillermo Fadanelli fue hecha vía correo electrónico, respondida el 2 de febrero de 2015. Para mí era importante hacer pocas preguntas objetivas que el autor pudiera responder de forma libre y desinteresada. En primer lugar quería saber cuál era la importancia o función de la narrativa desde la perspectiva de un escritor, que es una cuestión que abordo dentro de la presente investigación como un fundamento de la misma. En segundo lugar hice preguntas referidas a personajes centrales de la obra *Clarisa ya tiene un muerto* y en relación con los conceptos de sexualidad y deseo, para ver cómo él los relaciona con dicha construcción ficcional. Por último, me interesó reconocer cómo se identifica él como escritor, después de abordar en la introducción, el proceso que lo ha llevado a ejercer esta profesión.

Preguntas a Guillermo Fadanelli

1. *¿Qué función tiene la narrativa si se concibe como un medio de expresión que está al servicio de la sociedad?*

R:-La literatura de ficción representa y es *en sí* un mundo complejo y contradictorio: un mundo sin coherencia específica. No posee una función precisa y es común a los escritores, a los locos y a toda persona que habita el lenguaje. ¿Quiénes somos para afirmar que la narrativa posee una función exclusiva? Para algunos es sólo entretenimiento, para otros es creación artística y para la mayoría es mera función comunicativa. No obstante, yo creo que la literatura de ficción y la narrativa de esta clase ayuda a afirmar—incluso desde la duda— al individuo en su poder crítico, lúdico y reflexivo: nos enfrenta al misterio de la existencia e influye en nuestros juicios éticos. Pero no hay que olvidar que el lenguaje es un suelo común, una casa y un espacio donde conviven los hablantes que conforman una sociedad. Por lo tanto, la literatura—donde se desarrolla plenamente el lenguaje— es también conocimiento de la diferencia, de la existencia del otro y, en consecuencia, de la sociedad. Ya cada quien elige si hace de la literatura un medio de conocimiento, de reflexión social o una forma de practicar la soledad.

Sobre *Clarisa ya tiene un muerto*

2. *¿Qué sentimientos, emociones o experiencias te llevan a crear este mundo y a estos personajes?*

R. -Toda mi literatura parte de la experiencia propia, no de la especulación fantástica. En *Clarisa ya tiene un muerto* encuentro parte de mi propio pasado, las lecciones de mi

vagancia nocturna y de la compañía femenina. Soy un observador de las pasiones humanas: la maldad, la inocencia y la búsqueda del placer se hallan descritas en esta novela desde la conciencia de un hombre desencantado.

3. *¿Cómo construiste a tus personajes femeninos (Adriana y Clarissa)? ¿Son sexualmente activos? ¿Por qué?*

R.-Adriana y Clarisa son personajes que tienen un referente en la realidad. Son dos temperamentos éticos y sexuales diferentes. El misticismo y el amor por la muerte — como una forma de vida— que practica Clarisa es muy distinto de la pasión vulgar, provocadora y abiertamente sexual de Adriana. A lo largo de mi vida he mantenido una estrecha relación con muchas mujeres. Todas ellas han sido motivo e inspiración para crear mis personajes. El sexo es también motor de mis historias: el deseo, el placer y la influencia que produce en mí el misterioso mundo femenino.

4. *¿Hay alguna particular pretensión de tus conceptos de deseo y sexualidad dentro de la novela que quiera provocar algo en los lectores?*

R.-No pienso en los lectores cuando escribo. Más bien pongo atención en la historia. Nunca sé quién será mi lector y por ello me despreocupo. Cada quien leerá mi novela a su manera. Lo que me interesa es crear personajes que me emocionen y que afecten profundamente mi sensibilidad. La pasión sexual, el deseo primitivo, la atracción indomitable, la contradicción moral son características de algunos personajes en mis novelas. Sin embargo, yo no planeo con minucia la historia ni el temperamento de sus actores. Dejo que las cosas sucedan y que la novela se vaya haciendo en el camino.

Sobre Guillermo Fadanelli

5. *Guillermo Fadanelli ¿Cómo se define como escritor? ¿Cuáles son sus líneas ascendentes, sus principales influencias y parámetros dentro de la literatura que conforman tu estilo?*

R.-Todo me influye, desde un escritor ruso hasta un árbol que no da sombra. Estoy alerta. El escritor no decide sus influencias. Cree que lo influye Balzac cuando en realidad su historia va guiada por la mano de Jean Genet o por sus experiencias con la pobreza o la decepción social. No se sabe. Yo soy un escritor que intenta desaparecer, ausentarse por medio de las historias que crea. La literatura es mi casa, el único mundo habitable que conozco. Fuera de él casi todo me es inhóspito y desagradable. La mayoría de los seres humanos me parece despreciable. Soy un escritor y tal es mi oficio; no sé hacer otra cosa y cada día que pasa me vuelvo más inútil y desaliñado socialmente. Prefiero leer a escribir. Mis lecturas son accidentales, no siguen una línea precisa, leo a Bukowski, a John Fante y a Dostoievski con tanto gusto como leo a Philip Roth, a Truman Capote o a Fernando Pessoa. También leo filosofía, historia y

economía. Soy desordenado y carezco de disciplina. Lo único que concentra mi atención y me fija al mundo es la literatura: creo que, en mi caso, es la única forma de existir y darle sustancia o cierta realidad al yo, al ser humano, al nombre. La literatura, suelo repetir, es el único mundo que vale la pena habitar.

Anexo 2. Matriz de interpretación

El presente ejercicio es la delimitación de lexías dentro de la novela *Clarisa ya tiene un muerto* (2012). Estas unidades dentro del texto fueron seleccionadas en la relectura de la novela, para hacer elección de lo que identifiqué como definición de los cuatro conceptos de mirada, cuerpo, deseo y sexualidad, después de haber delimitado el problema de investigación en una lectura previa. Una unidad de sentido recurrente es la descripción del cuerpo de la mujer, sobre todo al recordar ese cuerpo se compara con otros cuerpos, de hace mención de cuerpos cercanos, de vestimenta de ese cuerpo, de lo que significa el cuerpo que se describe para aquel que lo ve, que no es necesariamente el narrador pero sí para una mirada masculina.

Ficha bibliográfica:

Fadanelli, Guillermo (2012) *Clarisa ya tiene un muerto*, México, Ediciones B.

CUERPO

LÍNEA 1

...Clarisa. Una mujer que, probablemente, a los ojos de aquel profeta, sería el modelo más acabado del cinismo y la negritud del alma, una mujer ajena al temor de Dios. Porque sería incapaz de susurrar una oración sin manchar el sentido religioso con ese lápiz labial de color negro, demoníaco e ingenuo, y ningún hijo suyo podría nacer limpio si emergía de esa vagina sembrada de vellos anaranjados, clausurada con el círculo perfecto de una arracada de níquel. (Fadanelli, 2012: 7)

Esta descripción de Clarisa corresponde a la primera escena dentro de la novela cuando el narrador caminando por la calle se encuentra con ella y la refiere como su amiga; lo que dice sobre ella viene a colación por las palabras de un predicador de las calles que hablaba sobre la amoralidad de las personas. La descripción de su cuerpo se relaciona con la de su persona en sí, como una persona que no sigue la moral esperada por la religión.

Nos sentamos muy cerca uno del otro dejando que nuestros cuerpos indefensos cedieran al influjo de un poderoso campo de atracción; a pesar de obstáculo de mis pantalones y de sus medias, nuestras piernas desnudas se tocaban transmitiéndose un intenso y agradable escalofríos. (Fadanelli, 2012: 10)

Se sigue en la primera escena, pero se ha cambiado de lugar, pues narrador y Clarisa están en un taxi sentados uno junto a otro. Él habla de una atracción corporal a la que aparentemente Clarisa corresponde.

LÍNEA 2

...de pronto, una mujer desnuda se interpuso entre la televisión y yo. Dirigí el selector hacia su sexo, un jardín triangular, pequeño y muy bien cuidado, adornado con un matorral de vellitos negros. Rectifiqué la dirección del selector apuntando hacia el discreto clítoris de Adriana dormía, y volvía a apretar el POWER.

-Ahora enséñame el culo – le sugerí. ¿Por qué me embargaba la necesidad de comportarme como el patán que en realidad era?

-Hay agua caliente en la tina. ¿Te quieres bañar?

Se trata de la segunda escena de la novela, al día siguiente de que el narrador sale al Barba Azul con Clarisa, ahora se encuentra en la casa donde vive con Adriana. Ella está desnuda, e interponiéndose entre televisión y narrador, le pregunta a este si quiere bañarse. Lo que suena contrastante en la narración es el pensamiento del narrador sobre su comportamiento como “patán”, y el hecho de que no haya alguna reacción de este comportamiento de parte de Adriana, ella en ese momento, lo invita a bañarse con agua caliente.

Adriana se había transformado en otra mujer; se había montado la peluca negra con los pelos lacios colgando hasta los hombros, y se había decorado los labios de un color amoratado, un filete de carne cruda en estado de putrefacción. Llevaba el vestido de licra muy untado a la piel y sus pezones se adherían a la tela como dos botoncitos más prendido en el pecho. (Fadanelli, 2012: 43)

LÍNEA 3

¿A dónde podría haber ido Adriana? Trataba de recordar el tipo de zapatos que había escogido para calzarse esa noche, pero el dato no estaba ya en mi memoria. Recordaba el vestido, una por una las líneas de su maquillaje, su peluca negra, el aire contagiado por el aroma de su perfume, recordaba todas esas malditas pendejadas, pero sus zapatos no. Los pasajeros más dotados intelectualmente lograban contestar sus crucigramas, sabían por experiencia que una horizontal de tres letras era vid, y sin embargo yo no podía recordar el color de los zapatos que esa noche se había puesto Adriana. (Fadanelli, 2012: 49)

El narrador piensa en Adriana. Este momento es el tercero dentro de la narración, pero han pasado cerca de veinticuatro horas dentro del tiempo de la historia. Adriana salió de la casa unas horas antes que él rumbo a su trabajo como bailarina exótica y él está en camino a un antro, va en metro.

MIRADA

LÍNEA 1

Miré de reojo hacia las escaleras esperando ver a Clarisa aproximarse hacia la mesa que el destino nos había guardado para esa noche, ver su cuerpo firme y desafiante, su semblante de sacerdotisa de media noche. (Fadanelli, 2012: 14)

Esta descripción se da durante la breve espera del narrado por Clarisa que fue al baño estando en el bar Barba Azul, en el primer tiempo de la novela. Aún sin que esté presente Clarisa, el narrador ya ha dado a su cuerpo valores subjetivos.

LÍNEA 5

Esta noche Adriana tomaría para sí la imagen de Clavel, la novel encueratriz recorrería la pasarela y respondería a los piropos obscenos de su público devolviéndole su hierática sonrisa, llevaría a cabo su número inspirada en su propio cuerpo, en sus muslos de mármol italiano, y en cada uno de los que observaban hipnotizados, atentos a sus movimientos, más propios de una escolar que de una vedette. (Fadanelli, 2012: 87)

El narrador está contando lo que pasará esa tercer noches de la novela cuando Adriana se vista como Clavel.

LÍNEA 12

“Quiero presentarles a nuestra estrella más luminosa, traída de la selva más virgen en exclusiva para el Piel Canela...” Clavel se envolvía en una tela transparente: una estola de plumas hacía espirales alrededor de su cuerpo. Si sus movimientos eran la torpe imitación de una danza oriental, el placer que experimentaba al desnudarse se transmitía en el ánimo de los mirones.

Esta es la escena dieciocho, cuando el narrador va por última vez a ver bailar a Clavel, pues planea alejarse de su vida.

LÍNEA 7

En Cinco de Mayo un semáforo se iluminó para imponerle el alto, ¿no tenía el edificio art decó plantado en aquella esquina, con sus parámetros de mármol cenizo, y sus magníficos portones áureos, una elegancia similar a la del espigado cuerpo de Adriana?

Cuando pasaba a través de una de esas sofisticadas puertas de hierro, guardaba la sensación de ser algo más que un simple ingeniero: un emperador o un samurái: puertas altas y doradas como hechas de sueños falsos, un sueño de oropel lejano, inalcanzable como el cuerpo de Adriana. (Fadanelli, 2012: 114)

Momento número diez. Mario, el amigo que llega a visitar siempre al narrador está hablando del cuerpo de Adriana mientras conduce su auto.

DESEO

LÍNEA 2

¿Su cuerpo?, mi obsesión: esbelto y fino como el de un cristo gótico. Era dueña también de unos hermosos ojos negros y un mentón ovalado y suave como la sonrisa de un niño. Todo me gustaba de ella, sus piernas dóricas y sus senos discretos, y también el tatuaje que partiendo de su última costilla hacia el ombligo, se arrastraba en su vientre como un ciempiés. Su piel era de una palidez perturbadora, esclava, y las venas del cuello marcaban esa piel como líneas trazadas por un ágil delineador.

-soñé con Clavel. Iba corriendo desnuda sobre una enorme línea de cocaína – le dije a Adriana.

Era verdad, Clavel arrojaba al suelo su capa de satén y las letras de su nombre, formadas con lentejuelas y diamantina quedaban de cara al cielo. La raya era enorme y mientras ella corría llenándose los pies de polvo blanco, yo recogía sus calzones, sus alpargatas doradas, su cinturón platinado, sus collares de diosa azteca. Y le gritaba: “¡Clavel, regresa, por favor, no

seas puta, Clavel!” (Fadanelli, 2012: 31)

Segunda escena, están en el momento en que narrador y Adriana están por bañarse. Se describe el cuerpo de Adriana y un sueño donde ella huye del narrador, él le grita que regrese.

Nos sumergimos en el agua caliente colocando nuestros cuerpos uno frente al otro: ella juntando las piernas y encogiendo las rodillas hacia sus senos, yo abriendo las mías y rozando con mis pies sus caderas. El nivel del agua sobrepasaba apenas los botoncitos de sus pezones y sus hombros humedecidos sobresalían del agua simulando ser dos islas perfectamente onduladas. Se me antojó. Además, en cuanto su aroma a sexo penetró mi conciencia, una imagen se alojó obstinada en el fondo de mi cabeza, allí donde las imágenes dejan de ser una referencia visual para tornarse en obsesiones, flechas clavadas, enfermedad. Ahora dentro de la tina y con el agua casi al cuello, cerraba los ojos permitiendo así que la imagen dejara su paso a otra y a otra y a otra, de modo que en conjunto constituían el argumento de un excitante cortometraje pornográfico. ¿El título del cortometraje? La nada. La película comenzaba en el sillón de la sala, en ese sitio central, predominantemente dentro de la calculada estética del departamento: un hombre vestido con gran elegancia –pañuelo de seda colgando como una flor muerta de la bolsa del saco, corbata nueva, camisa de mil dólares– besaba a Adriana en el cuello, en tanto que sus manos expertas la despojaban de su blusa y su minifalda. Ella corría hacia la recámara intentando escapar de sus caricias pero él, dando grandes zancadas, la perseguía atrapándola justo cuando ella alcanzaba la cama. La escena había sido tomada desde la cabecera, de manera que era posible ver el rostro pervertido de Adriana, sus cejas dibujadas con tiza negra, sus dientes apretados, aproximándose al lente inmóvil de la cámara. Una vez que contábamos con un par de buenas tomas, hacíamos un corte y colocábamos la cámara junto a la puerta, a espaldas del que, con los pantalones hasta los tobillos, penetraba a Adriana poseído de un rimbombante movimiento pélvico. El cortometraje me excito tanto que en ese momento ningún acto me resultaba tan imperioso como tomar el papel del primer actor y penetrar por el culo a Adriana.

Deslicé mi pie derecho en la tina del baño hasta sentir los vellitos de su entrepierna haciéndome cosquillas. Ella lo empujó suavemente hacia su lugar original y yo, empecinado en repetir el cortometraje, me fui sobre ella para morderle el cuello. Salió gritando de la tina.

-¡Estate quieto, pendejo! (Fadanelli, 2012: 34)

Segundo momento de la novela, Clarisa y el narrador se meten a bañar juntos.

LÍNEA 3

No experimenté ninguna clase de celos, sino un deseo inmaduro y real. Si hubiera sabido donde estaba, habría corrido como un perro faldero a husmear sus pantorrillas. Me habría orinado a su alrededor para delimitar mi territorio y la habría ladrado a los perros que se atraviesan a violar ese límite. Ya me veía arrancando la oreja de un pequinés para, acto seguido, babeando sangre, ofrecérsela a mi amada. De continuar así, con los ojos cerrados, su boca no tardaría en volver a mi mente: todo consistía en no dejar escapar el cuerpo que ahora tenía entre mis brazos y entonces sucedería. (Fadanelli, 2012: 53)

Se trata del tercer momento de la novela, pero el lugar es El enigma, un bar donde el narrador se encuentra con su amigo Mario con quien había quedado de verse y se encuentra también con Jumbina, una trabajadora del lugar de cuarenta años (no se dice exactamente que hace),

con quien entra en interacción corporal, es decir, sostiene relaciones sexuales con ella en el baño; al hacerlo tiene en mente el cuerpo de Adriana, el que desearía tener cerca. Cuando la desea, se refiere a ella como “mi amada”.

Ahora que Jumbina se había tragado el recuerdo que me ligaba a Adriana, volvía a sentirme como una pluma. No me importaba si al llegar a casa me encontraba de frente con su ausencia. La cama sería plena para mí y podría rodar de un extremo a otro. ¿Qué placer comparado con ése? Ninguno. (Fadanelli, 2012: 55)

El narrador sigue en El enigma.

LÍNEA 4

Me concentré en la felicidad que me embargaba cuando dormía solo, sin un cuerpo jadeante que respirara a mi lado y me transmitiera el calor de su piel. No quería pensar en ella porque inevitablemente volvería a ver su boca obscena jugar con un falo en sus labios. Algo en mi mente se había descompuesto, algo ahí dentro se pudría y el hedor llegaba incluso a mis sueños. ¿Desde cuándo perturbaba mi tranquilidad con ese tipo de obsesiones tan corrientes. Quizás debería volver a mi trabajo y concentrarme en el ir y venir de los documentos. (Fadanelli, 2012: 66)

-Perdí la llave. ¿Puedes dejar la puerta emparejada? -me dijo aunque ambos sabíamos que la llave estaba dentro de su bolso. En ese mismo instante alguien debía estar junto a ella: la lengua en las orejas o en su clítoris. Mi obsesión, ordinaria, me mataba justamente porque no se prestaba a la metáfora y pegaba en el hígado, una y otra vez. (Fadanelli, 2012: 67)

El narrador ha llegado a su casa, donde no se encuentra Adriana. En el primer momento se concentra para dormirse y en el segundo está hablando por teléfono con Adriana que acaba de marcar al teléfono de la casa. En ambos casos el se refiere a los pensamientos que tiene hacia ella como “obsesiones ordinarias” u “obsesiones corrientes”.

Lamentaba vivir bajo el influjo de su cuerpo, pero no podía ser de otra manera, si no fuera su cuerpo sería otro, los gatos se ceban con el olor de la carne pero no saben hacer diferencias. ¿Por qué no podía hacer yo lo mismo? Sólo bastó ver sus rodillas para imaginarme que otro gato comía de la misma carne, dormía en el mismo tejado que yo. (Fadanelli, 2012: 70)

LÍNEA 12

Adriana recogió el vestido del piso, paseándolo después por la duela como un capote. La blancura de su piel aumentaba, quizás debido a los reflectores: la imaginé bañada en cocaína, rodeada por hombres que en cuatro patas la olfateaban y le lamían el cuerpo. El número había concluido, pero el público quería más, “¡Pinche fresa”, gritó alguien, en vano porque Clavel ya no estaba, había desaparecido tras una cortina de satén...

-Ahora vuelvo -dije. Deseaba tener conmigo el cuerpo de Adriana, sin embargo, jamás volvería a verla, estaba más que decidido. El agua escurriendo de la pasarela, la figura de Rogelio Flores mirando a su hija, los muslos de Clavel, “Te la chupo, mamacita”, todo esos elementos para formar un cuadro burdo y decadente. (Fadanelli, 2012: 192)

Esta escena dieciocho sucede en el Piel Canela, la última vez que el narrador planea ver a

Adriana convertida en Clavel, pues está decidido a alejarse de ella. Esa noche el padre de ella acude a ver el número sin que ella se percate.

SEXUALIDAD

LÍNEA 1

Hacia cerca de un año Clarisa había sido “asesinada” y su cuerpo abandonado en la soledad de un catre mugroso y sin misterios; al menos esa fue la idea que el asesino tuvo al principio, una vez que la estranguló con una mascada, desarmó la arracada que clausuraba el césped y sembró allí un enorme girasol carnosos.

Desde niño he sido incapaz de consolar a los que sufren. Nunca encuentro las palabras adecuadas, ni me es fácil mirarlos con piedad. ¿Qué podría añadir en ese momento a la pena de Clarisa? “Tú te lo buscaste, puta”, probé a decirle mientras besaba su cabello de tiritas negras y secas y olorosas a un perfume que dibujaba espirales en el aire antes de penetrar mi nariz como una ráfaga y llenarme los pulmones de un estimulante vapor afrodisíaco... “Siento haberme desmayado, quizás el placer habría sido mayor, lo siento de verdad, no sé qué me pasó, tuve miedo, ¿me perdonas?”, se lamentaba Clarisa (Fadanelli, 2012: 8)

se trata de la primera escena cuando narrador y Clarisa se encuentran, ella llora en su pecho y se recuerdan dos momentos anteriores a ese; cuando violan a Clarisa un año atrás y un momento en su vida que es afectado por ese incidente que es al tratar de mantener una relación sexual con el narrador el día anterior. No se describe en qué circunstancias ella es violada.

“De pronto, no sé por qué, se me ocurrió contar una historia, comencé a hablar como si hubiera ensayado cada una de las frases, las palabras brotaban sin siquiera pensarlas: “Tú eres la única persona en la que puedo confiar. Te lo voy a decir, aunque no debería. Ayer antes de dormirme cerré mi cuarto con llave. Tuve cuidado para que mis padres no oyeran la cerradura, porque si no, tú conoces a los padres, iban a estar con la oreja pegada a la puerta para ver si oían algo. Me quité los zapatos, pero me dejé las calcetas porque soy friolenta y el frío siempre me entra por los pies. Doblé la falda en cuatro partes como si fuera un mantelito. Luego me tendía en la cama boca arriba y empecé a tocarme aquí, primero despacio, con miedo, luego apretando más fuerte y más fuerte, frotando con el dedo en esta parte. No pensaba en nada ni en nadie, sólo sentía calor en todo mi cuerpo...’ a esta altura del relato guardé silencio porque no se me ocurría cómo continuar, pero él me decía sigue Yolanda sigue, porque se estaba masturbando y quería que fingiera no verlo. Pensé que si continuaba la historia se mojaría y me dejaría en paz, pero, en cambio, si me callaba, me pediría tocarlo, o chuparlo, o cualquier cosa. Y era precisamente ese temor el que me impedía seguir hablando. Por fortuna no hizo falta seguir porque el tipo se dobló sobre el volante como si no hubiéramos estrellado de frente contra algo que se quedó allí, sin decir nada. Entonces me quité los calzoncillos, unos ya viejos que pensaba tirar muy pronto y lo ayudé a limpiarse, él tenía las manos y el pantalón húmedos. Luego allí mismo, descendí del coche y caminé en sentido contrario a la circulación de la calle. Antes de dar vuelta en la esquina tiré los calzones en una alcantarilla asegurándome de llevar aún el dinero en la planta del pie” (Fadanelli, 2012: 22)

Este es un texto que aparece entrecomillado dentro de la narración y que corresponde al diálogo de Clarisa sobre una experiencia con un sujeto mayor que la invita a subirse a su auto, ella le miente diciéndole que se llama Yolanda, como la sobrina de este sujeto.

LÍNEA 2

Cuando abrí la puerta, un agudo aroma a aguardiente me dio de lleno en el rostro. Otra puerta, en la recámara, se hallaba entreabierta y pude ver el cuerpo desnudo de Adriana descansando al resguardo de unas sábanas blancas. Me acerqué y descubrí también a un hombre, con los calcetines puestos... ¿Quién sería? En otro momento ni aunque hubiera sido mi padre le habría permitido apropiarse del costado izquierdo de la cama: quiero decir, el lugar que regularmente me corresponde dentro de aquella habitación; pero ahora no podría soportar ningún tipo de conversación, ni siquiera me hallaba dispuesto a pronunciar alguna frase que lo hiciera sentirse obligado a marcharse, “¿Por qué no tomas un taxi y te vas a dormir con tu mujer”, o “Vete antes de que Adriana despierte y vomite cuando vea con la clase de arácnido que se ha metido en la cama...” (Fadanelli, 2012: 28)

Después de la noche en el Barba Azul, el segundo tiempo habla del regreso del narrador a su casa, donde comparte departamento y cama con Adriana, quien se haya acostada con un hombre desconocido.

“Cuando cumplí veinte años no tuve más remedio que abandonar a mi familia. Mi padre hizo lo posible por disuadirme, incluso amenazó con despojarme de su apoyo económico. Pero yo le dije: ‘Si tú me quitas ese dinero, lo primero que voy a hacer es ir con tu madre para contarle todo lo que me hacías en las noches’” (Fadanelli, 2012: 32)

Este texto es parte de un diálogo de Adriana que no va acorde con el tiempo de la narración, simplemente narra el momento en que se va de su casa, a su padre lo describe como una persona vulgar, a la que le tiene miedo, también se menciona que él entraba a su habitación de noche con el pretexto de darle las buenas noches, en realidad da la impresión que tiene un acercamiento sexual con su hija.

Era necesario pues el dinero ganado por Adriana los fines de semana en el cabaret apenas si alcanzaba para cubrir los cinco gramos de cocaína que necesitábamos sus amigos más íntimos e indispensables. Quizás si el padre hubiera permanecido, cauto, detrás de la puerta sin atreverse a entrar a la recámara de su hija, Adriana continuaría viviendo a su lado y estudiando los fines de semana sus lecciones de contabilidad. Hora, en cambio, Adriana trabajaba en las noches oculta en el seudónimo de Clavel, recorriendo la pasarela del Piel Canela y despertando el deseo nunca satisfecho de los hombres que asistían allí por las noches para olvidarse de la maldición en que se habían convertido sus mujeres. No asistía al antro para satisfacer alguna necesidad de venganza, ni porque en sus venas corriera sangre de cabaretera real; no, la razón fundamental era que Adriana –Clavel- guardaba un secreto aún más íntimo que el manoseo de su padre. La grandísima puta, la niña ultrajada deseaba, por encima de todas las cosas, escribir una novela. (Fadanelli, 2012: 36)

Esta es una descripción atemporal del narrador sobre la vida de Adriana. No hay una descripción explícita de la sexualidad de Adriana, pero si una explicación de su labor como taibolera en el antro El Balalaika, lo que hace surgir las siguientes cuestiones: ¿Qué relación guarda su labor en dicho antro con su deseo de escribir una novela? ¿Su labor en el antro es una fuente de inspiración? Si no es una “cabaretera real”, ¿es indispensable el dinero para poder comprar droga a sus amigos? ¿Tiene este empleo algo que ver con la satisfacción de sus propios deseos sexuales? Se dice que si su padre no la hubiera tocado siendo niña, ella se hubiera quedado a su lado estudiando los fines de semana lecciones de contabilidad

¿Cambiaron sus deseos como sujeto, o el trabajo que realiza es una excusa para desenvolver deseos sexuales?

LÍNEA 4

Los enfermos de peste de la Edad Media –Clarisa murmuraba a mis oídos- cuando sabían que estaban infectados se iban a las afueras del pueblo, cavaban su tumba y recostaban boca arriba, así como nosotros, a esperar la muerte. Cuando morían, los familiares se acercaban y llenaban de tierra el hoyo.

Cerré los ojos. Clarisa continuaba hablando, su voz seguía siendo un susurro, una balada lejana.

-Las putas con el fin de obtener el perdón de Dios, se dedicaban a cuidar leprosos. Las monjas, en cambio, aterrorizadas por la velocidad con que la epidemia se propagaba, se volvían putas. Deseaban prostituir su carne antes de ser contagiadas. Los cristianos llamaron a los leprosos Enfermos de Dios, hasta tal grado que para muchos tener lepra era como una bendición. Isabel de Hungría se dedicaba a cuidar a los leprosos, los lavaba, limpiaba sus llagas, los vestía y les cedía sus camas.

-Así como tú a mí.

-Como yo a ti, y los lavaba, pasando su lengua así por su pecho – Clarisa se inclinó sobre mí. El cabello caía en su cara ocultando sus ojos, dejando al descubierto sólo el mentón y sus labios sedientos- y cada vez que la lengua de Isabel de Hungría tocaba la piel de los leprosos, la piel sanaba, y lo que antes era carne podrida, apestosa se convertía en carne sana, sangre limpia que corría por sus venas.

Pero sus labios en lugar de sanarme dejaban quemaduras en mi piel, sus colmillos me rasgaban las piernas y su lengua me abría la carne como si fuera una filosa daga.

-Las campanas doblaban a muerto día y noche. Los pueblos olían a hierbas medicinales y se ordenaba a la gente bailar y cantar para restablecer el ánimo. Uno podía dedicar su vida a cuidar a los leprosos. Ése era un destino, estar a su lado, besar sus llagas, restituirlos al mundo. El cuerpo de Clarisa a mi lado, tibio y arenoso; sus palabras se nutrían con la sal del sudor de mi pecho. Nunca había llevado a cabo el ritual con tanto detalle, a cada frase correspondía una caricia o una mordida o un piquete hecho con la punta de la lengua.

-Clarisa, estoy muy cansado. Me siento un galeón en el fondo del mar.

-no importa, duerme. Yo te voy a cuidar.

-Cuidame como si tuviera la peste.

-Como Judith de Polonia o Adelaida de Alemania.

-Como Clarisa de México.

Pero ella no necesitaba de mí, sino de mi cuerpo; su pubis, como el hocico de un lobo, hozaba en mis piernas, en mis músculos relajados; sus pezones endurecidos acariciaban mi pecho y frotaban mis labios: cuerpos que no saben vivir sin ser cuerpos. ¡Qué belleza tan atroz y bella la muestra!... (Fadanelli, 2012: 76)

Este momento entre Clarisa y el narrador, es el tercer momento dentro de la narración, han pasado dos noches y después de que llegara Adriana al departamento el narrador decide salir a la calle, termina en casa de Clarisa.

LÍNEA 5

...era un ser empecinado en transformar el mundo, elevar la producción y acumular poder.

Expuestos a la furia de esa ambición, su hija y ya nos refugiábamos en su regazo: dormíamos y cogíamos opíparamente. Dormir, coger, las actividades más placenteras de los miserables: como no teníamos dinero para despilfarrar, ensayábamos con el cuerpo, nos veníamos hasta quedarnos secos por dentro, dormíamos hasta el vómito, nos drogábamos para obligar a este montón de carne a ofrecernos sensaciones inéditas. (Fadanelli, 2012: 88)

Esta es una descripción de la relación entre Adriana y el narrador, de una vida que llevan subsistiendo del dinero que el padre de ella le da.

Clavel colocó al raro muñeco de ventrílocuo que la acompañaba en una silla, un hombre moreno, de bigote mordido y traje oscuro. Un hombre que sabía volverse invisibles y esperar hasta que la presa, ya fuera por aburrimiento o por equivocación, no tuviera más remedio que caer en la trampa. Clavel pertenecía a esa clase de víctimas: a las cinco de la mañana, alcohólica, drogada, excitada miraba a su alrededor, consumía los residuos de la botella de licor, pasaba la lengua por el sobrecito vacío donde guardaba la coca y si para entonces había un sobreviviente, le abría generosamente las piernas; no lo podía dominar, incluso se había acostumbrado a amanecer en la cama con desconocidos, del mismo modo que un parálítico se hace a la idea de desplazarse en una silla de ruedas. (Fadanelli, 2012: 98)

Clavel es el seudónimo de Adriana. En la narración es la tercera noche y el narrador se encuentra de nueva cuenta en un antro llamado 33 con Lola, un exmilitar travesti, el novio de este y un transexual llamado Teresa, un momento más tarde llega Adriana acompañado de un sujeto desconocido.

LÍNEA 6

-¿Qué te parece el lugar? ¿Te gusta? Yo vengo a comer aquí desde hace mucho tiempo. En este restaurante he hecho buenos negocios y espero hacer muchos más para seguir invitándote.

Ahora el licenciado hablaba utilizando un tono meloso e interesado. ¿Por qué hablaba como si fuera una niña pendeja maravillada porque le ponían un helado en la jeta? Se iba a acostar con él, lo había decidido, no tenía por qué hacer piruetas ni tomar el papel del adulto que domina el mundo exclusivamente para ponerlo al pie de su pareja...

-Oye, Ricardo, no soy una niña, me voy a acostar contigo cuando tú quieras, me regalas algo de dinero para pasarla en la semana y ya está, ¿no? Además me gustas.

“Además me gustas”, una frase ensayada que casi siempre causaba en los hombres un buen efecto. Abrían las alas como pavorreales y soltaban más fácilmente el dinero porque, aunque no lo supiera, preferían un halago a un cuerpo. Después de irse a masturbarse felices a sus casas sabiendo que le gustaban a alguien. Y Clarisa los halagaba, a veces mentía, a veces no.

‘¡Tómala putita, tómala toda!, eso había gritado Ricardo cuando estaba viniéndose mientras ella realizaba estrictos esfuerzos para mitigar la carcajada. Probablemente Ricardo hacía lo mismo con todas las mujeres, deducía Clarisa; a los cinco minutos de haberlas penetrado comenzaba a gritar ‘Tómala putita, tómala toda!, eyaculaba, se bañaba y al otro día estaba listo para limpiar sonriente el piso por donde transitaba su jefe, el licenciado Rogelio Flores. (Fadanelli, 2012: 108)

Este es un noveno momento dentro de la novela. Aun cuando el narrador no es parte de la

historia, sigue contando los hechos. Estas son partes de un encuentro entre Clarisa y Ricardo, un señor que un día antes conoció porque le dio un aventón a su casa. Se trata del segundo día dentro de la novela después de que el narrador y Clarisa se ven en casa de ésta.

En realidad, si practicaba la honestidad en mis razones más íntimas, la buscaba a ella, no a Gildardo ni a Adriana sino a ella; por esa razón la tomé del cuello como si quisiera estrangularla y la arrojé contra la cama, de la misma manera como que ella, unas horas antes, lo había hecho con Ricardo. Clarisa abrió las piernas echando la cabeza hacia atrás. Imaginaba su lengua tan dura como un taladro y aproveché para separar abruptamente los pliegues de su vagina; mis dientes dibujaban pequeños signos en su piel, huellas que trazaban un camino azaroso, un sendero que nadie recorrería nunca exactamente igual. A nuestras espaldas un golpe seco sugería que la puerta había sido cerrada, quizás la madre al escuchar nuestros jadeos, o una corriente de aire, o el gato. Clarisa abrió los labios para decirme una pendejada: “Métemela putito, métemela toda”. La gritería de los borrachos entraba hasta nuestro cuarto a través de la grieta de una ventana, luego el silencio. Clarisa me humedeció la oreja tornándola aún más sensible; después, cuando la leche corría abriéndose paso, volvió a susurrarme, “métemela putito, métemela toda”. (Fadanelli, 2012: 112)

Sigue siendo la tercera noche dentro de la narración, y después de ir al bar 33 el narrador va al encuentro con Clarisa, a su casa.

LÍNEA 11

-Bueno, pues salud por nuestra nueva amiga –dijo, pero las mujeres no modificaron su actitud, siguieron tan distantes como lo habían estado durante la comida. Incluso Ricardo notó en el rostro de Clarisa un extraño aspecto sombrío. Bebieron en silencio, siguiendo sin entusiasmo los pasos de su ritual. ¿Qué debería hacer Ricardo para romper su desencanto? Las tentativas de iniciar una conversación no encontraron el eco adecuado, sus frases sonaban edulcoradas, falsas, incapaces de provocar una respuesta. ¿Por qué era tan difícil? Greta estaba sentada en el piso, con las piernas trenzadas en flor de loto. “¿Y para qué quería venir aquí?” La pregunta no era dirigida a Greta. Ricardo, sentado en el filón de la cama, había pasado a un lenguaje más directo. Sin embargo, no era necesario llegar a esos extremos pues el beso de Clarisa lo hizo pensar que se había equivocado y había perdido el tiempo en monsergas inútiles, solo debía pedirlo y ellas accederían. Clarisa lo besaba con pasión mientras Greta aguardaba por parte de su compañera la señal convenida. Los jadeos de Ricardo le resultaban incómodos, sobre todo porque iban dirigidos a ella y se volvían una descarada invitación para entrar en el juego. Aún antes de que Clarisa le diera esa señal, Greta abrió el envoltorio de papel periódico y se puso a forjar el cigarrillo; no sería difícil, la mariguana estaba limpia y lista para ser esparcida en el papel arroz. ¿Y tu amiga?, me avergüenza un poco que nos mire’ mintió Ricardo. Greta, después de dar una profunda chupada al cigarro apuntó y lanzó el humo espeso en dirección de Ricardo. Ése reconoció el olor de la mariguana y reaccionó como era de esperarse.

-Oye- le dijo a Greta-, preferiría que no fumaras eso...

...¿Y los amigos?: “Te fuiste a meter con dos pinches mariguanas, ¿le dirían algo semejante? Greta gateó hasta sus pies y soltó las agujetas de sus zapatos, desabotonó la pretina y corrió muy despacito el cierre del pantalón. Tenía en la punta de la lengua una pastillita que aún no iniciaba su viaje a través del esófago. Clarisa tomó el cigarrillo de las manos de Greta y lo introdujo entre los labios rojizos de Ricardo. ‘Fuma, no te pasa nada’.

-Ya sé que no me pasa nada, si no soy un niño, pero no me gusta.

-Fuma –y esta vez la orden de Clarisa se cumplió...

...- Vamos a jugar –dijo Clarisa.

-Sí, güey, vamos a jugar.

-Vamos a hacer como si tú fueras nuestra hija. Un día llega Ricardo y te encuentra fumando mota, te quiere pegar porque él siempre ha querido que tú seas una buena hija, educada y decente, ¿no? Y yo me quedo entre ustedes dos y no dejo que te pegue. Entonces él, encabronado, me lleva hasta la cama y me dice: ‘Has sido una maña madre’, y me insulta. ¿Jugamos Greta?

- Sí, pero deja desvestirme güey, que encuentre a su hija en calzones para que le de más coraje. Ricardo escuchaba la voz de Clarisa inventando guiones para el juego. Quería fijar en su retina el cuerpo delgado de Greta, pero estaba mareado, las cosas comenzaban a suceder a otra velocidad, y a su pesar le era difícil rechazar el cigarro que estaba otra vez en sus labios.

-A ver Ricardo, eres el padre. ¡Regáñala! ¿Entendiste?, ¿has entendido?, ¿no?

-Greta –dijo Ricardo, ya sin autoridad alguna- te he dicho que no fumes eso, yo preferiría que no lo hicieras, voy a tener que pegarte.

-¡Insúltala!

-Pinche drogadicta, mariguana. ¡Maldita! ¡No fumes esa mierda!

Este es un día que no se reconoce dentro de la línea de tiempo del narrador, pues él no es parte de las acciones. Se trata de Clarisa, Ricardo, el hombre que se ha encontrado previamente para tener relaciones sexuales y está Greta, una amiga de Clarisa que llegó un día antes para pedirle asilo unos días en su casa, ella accede a salir con Clarisa argumentando que quiere divertirse un día más antes de ir a buscar trabajo. Es la escena número diecisiete dentro de la novela.

Adriana me había confesado que cuando niña le gustaba jugar con sus primas a lo que llamaban el striptease de la señorita: se encerraban en una recámara, ponían un disco en la grabadora portátil y al ritmo de la música se vestían y desvestían varias veces. “Traía lo exhibicionista en la sangre desde niña.” Me confesó también que una vez que sus primas crecieron y abandonaron los juegos, ella continuó haciéndolo frente al espejo durante varios años.

Esta es un comentario sobre Adriana, mientras el narrador espera a que ella aparezca en escena la última noche que él planea asistir al “Piel Canela” donde ella trabaja. Después él se marcharía de la vida de ella.

“”