

PROSTITUTAS Y PROSTIBULOS: CUERPO Y ESCRITURA EN CINCO NOVELAS
LATINOAMERICANAS CONTEMPORANEAS (1964-2011)

by

BEATRIZ E. BUILES GÓMEZ

B.A. National University of Colombia, 2006

M.A. University of Colorado, 2011

A thesis submitted to the
Faculty of the Graduate School of the
University of Colorado in partial fulfillment
of the requirement for the degree of
Doctor of Philosophy

Department of Spanish and Portuguese

2016

This thesis entitled:
Prostitutas y Prostíbulos: Cuerpo y escritura en cinco novelas latinoamericanas contemporáneas
(1964-2011)

written by Beatriz E. Builes Gómez
has been approved for the Department of Spanish and Portuguese

Dr. Juan Pablo Dabove, committee chair

Dr. Peter Elmore, committee member

Dr. Leila Gómez, committee member

Dr. Tania Martuscelli, committee member

Dr. Robert Buffington, committee member

Date _____

The final copy of this thesis has been examined by the signatories, and we find that both the content and the form meet acceptable presentation standards of scholarly work in the above mentioned discipline.

Builes Gómez, Beatriz E. (Ph.D., Spanish)

Prostitutas y Prostíbulos: Cuerpo y escritura en cinco novelas latinoamericanas contemporáneas (1964-2011)

Dissertation directed by Professor Juan Pablo Dabove

This dissertation studies the representations of prostitution in relation to artistic and literary creation in contemporary Spanish American novels (1964-2011). Specifically, I analyze the following five novels: *Juntacadáveres* (1964) by Juan Carlos Onetti, *¿Qué viva la música!* (1977) by Andrés Caicedo, *El vampiro de la colonia Roma* (1979) by Luis Zapata, *Memoria de mis putas tristes* by Gabriel García Márquez (2004) and *Canción de tumba* by Julián Herbert. (2011). I argue that prostitution is a trope that allows these novels to embody purely literary processes such as reading and writing.

Critical literature on prostitution in nineteen and twenty century Latin-American novels has focused almost exclusively in the allegoric meanings that portray the prostitute as a character who either represents the social ailments of the Nation-State or a symbol of political and economic problems brought forth by the global markets. Instead, this dissertation considers the representation of brothels and prostitution in these novels as a metaliterary trope. In other words, brothels and prostitutes in these novels showcase stories that engage the vocation, desire and necessity of producing oral and written artistic discourses.

In the first chapter, I examine how the brothel's operation intertwines the inhabitants' lives within a small community. I look at the relationship between the brothel opening and the writing acts which are triggered such as poems, chronicles, letters and even the fiction that we

read. In the second chapter, I examine two texts identified with the counter-cultural movement of the seventies. It is important to note that the prostitutes in these novels are not just the main characters, but also the ones that narrate their own stories displaying singular ways of the storytelling process. In the third chapter, I explore how the feminine body associated with prostitution stimulates private fantasies related to the act of writing. In the first case, the narrator becomes a well-known author. In the other case, the narrator, who is already a writer, explores his own process of literary creation as it is entwined with his experiences about sexuality.

The analysis in this dissertation is constrained to a literary reflection of the corpus, and in that sense is proposed as a contribution to the discussion of literary criticism. As such, I examine how these five novels highlight the relevance of prostitution as a trope, which in itself is a forum for reflection on literature.

AGRADECIMIENTOS

Son muchas las personas a quien debo mis agradecimientos a lo largo de estos años. Al profesor Juan Pablo Dabove, por su invaluable acompañamiento y constante apoyo desde que inicié mis estudios de maestría. Sus inteligentes comentarios y recomendaciones bibliográficas han sido siempre estímulo para dar fuerza y forma a muchas de mis ideas. Quiero expresar mi gratitud a mis lectores. A Leila Gómez por su generosidad intelectual y humana. A Tania Martuscelli por su don para la enseñanza. A Robert Buffington por su seriedad intelectual. A Peter Elmore por su fino y agudo humor. A ustedes gracias por aceptar ser mis lectores y enriquecer este trabajo con sus sugerencias y comentarios. A todos los profesores de los seminarios a quien respeto y admiro profundamente, especialmente a Julio Baena por su pasión al enseñar. A las coordinadoras Mary Long, Anne Becher y Susan Hallstead por sus consejos, profesionalismo y generosidad. A Megan y Doreen por su increíble paciencia. A Wladimir y Eva Márquez por haberme acogido con tanto amor desde mi primer día en la Universidad de Colorado y por seguir apoyándome en los momentos de desaliento. A Laura Cesarco, Carlos Germán Van der linde y Valentina Iturbe La-Grave por creer en mí y ayudarme con el exorcismo de mis demonios interiores, gracias por leer y comentar secciones de este proyecto. Gracias al Departamento de Español y Portugués por el apoyo educativo y financiero que me han brindado durante el curso de estos años.

Finalmente con mis más profundas emociones le agradezco a mi familia. A mi mamá, Gilma Gómez por tantos y tan grandes sacrificios, por su infinita capacidad de entrega. A mi hermanita Luz María por creer en mí. Gracias a Galen por tanto amor y tanto apoyo, sin su aliento este proyecto no hubiera sido posible. Gracias a mi pequeño Emilio por ser mi cable a tierra para soñar.

INDICE

Introducción	1
I. Relación entre prostitución y literatura a partir de problemas formulados desde el siglo XVIII.....	4
II. Alegoría de la nación, la nación enferma, roles de género y el límite de la representación	12
III. Aproximación crítica	14
IV. Presentación de los capítulos.....	22
Capítulo 1: El prostíbulo en <i>Juntacadáveres</i>: Matriz de invenciones y escrituras	26
I. Presentación	26
II. <i>Juntacadáveres</i>	27
Capítulo 2: Cuerpos prostituidos: La conformación de identidades sexuales y textuales en <i>¡Qué viva la música!</i> y <i>El vampiro de la colonia Roma</i>.....	74
I. Presentación	74
II. <i>¡Qué viva la música!</i>	76
III. <i>El vampiro de la colonia Roma</i>	125
Capítulo 3: Cuerpos para la literatura: La escritura como práctica de la fuga en <i>Memoria de mis putas tristes</i> y <i>Canción de tumba</i>	170
I. Presentación	171
II. <i>Memoria de mis putas tristes</i>	173
III. <i>Canción de tumba</i>	218
Conclusiones	253
Bibliografía	261

Introducción

“En pocos sitios pueden hallarse tantas putas reunidas como en una Biblioteca.”

Liliana Viola

Diderot incluye en su enciclopedia de 1752 dos definiciones de prostituta: “una mujer que da su cuerpo por codicia o libertinaje” y “un hombre de letras que escribe por dinero” (citado en Hernández 175). Unos pocos años más tarde, en 1758, J.J Rousseau publica la historia “*Les amours de Mylord Edouard Bomston*”, que después incorpora como suplemento de *La Nouvelle Héloïse* (1761). En ella además de poner en escena una perspectiva crítica en torno al proceso de cambio político y social hacia el final del Antiguo Régimen y un cambio con respecto al ya conocido (para la época) tropo de la prostituta redimida en la religión¹, la historia asocia íntima (y amorosamente) a Lauretta, la joven prostituta, y al adinerado intelectual Edouard Bomston. Este amor alegoriza el escenario político en que la burguesía (Lauretta), relacionada con el sector ilustrado (Edouard), transforma su modo de inserción en la sociedad desarrollando una actividad intelectual en detrimento de una mercantil. No obstante, el fracaso de ese proyecto se evidencia en la relegación de Lauretta hacia el convento, el ámbito religioso, en asociación con el sector ilustrado de la nobleza. Estos vínculos entre la prostitución y la escritura no son casuales. Por el contrario, son instancias, quizá fundantes, de una asociación que perdurará tanto en la literatura como en la reflexión sobre la literatura. Esta ligazón cobra particular fuerza en la segunda mitad del siglo XIX cuando Baudelaire reflexiona sobre su condición de artista, en una sociedad cambiante que se vuelve más industrializada y masificada, y hace de la prostitución uno de los tropos a partir de los cuales entiende las posibilidades y los dilemas de su condición. Según Walter Benjamin, Baudelaire “no dejó de calar en la verdadera situación del literato. Era usual

¹ En la tradición de la literatura romántica predomina la representación de la prostituta reformada. En el caso de Lauretta, su redención es a través del amor y la religión pues ante la imposibilidad de unirse al hombre del que se ha enamorado su destino es el convento.

que la confrontase (...) con la de las prostitutas” (47). En su poema “La musa venal” (VIII) incluido en *Las flores del mal* (1857) Baudelaire se lamenta: “Para ganar tu pan de cada día, debes/balancear el incensario, igual que un monaguillo,/ cantar *Te Deums* en los que apenas crees, /o, como saltimbanqui en ayunas, exhibir tus encantos/y tu risa bañada por lágrimas que nadie ve, para que la chusma pueda partirse de risa” (103). La reflexión sobre su condición de artista y su función en la sociedad moderna se reitera en su obra poética hasta el punto de declarar provocativamente, como lo refiere Bernheimer el arte es prostitución (2). Bernheimer recuerda el significado etimológico de la palabra prostitución: “to set or place (Latin: *statuere*) forth, in public (*pro*)” y arguye que el enunciado del poeta francés subraya, justamente, esta definición en la que “art is the making public of private fantasies, the public exposition of one’s imaginary creations” (1). De modo que la relación metafórica entre artista y prostituta expresada desde el siglo XIX es de doble arista: la prostituta, como el artista, asume roles y manipula códigos y lenguajes sociales; mientras que el artista, como la prostituta, hace vivir fantasías a otros, mientras que se inventa una identidad (para sí mismo y para otros) a partir de esas fantasías. Por otro lado, los cambios en la esfera de la producción cultural crean el vínculo en que los autores, como las prostitutas, definían las coordenadas de su práctica a partir de los imperativos del mercado² y en ese intercambio comercial de sexo y texto por dinero, se instala la metáfora del autor como una puta³. Esta relación entre el oficio del artista con el de la prostituta guía esta investigación. En ambas figuras, prostituta y autor (o prostitución y escritura), se

² Andreas Huyssen sugiere que la identificación entre el artista y la mujer a finales del siglo XIX y principios del XX proviene del estatus de marginalidad al cual los dos se vieron abocados en una cultura industrial capitalista. (45). Cfr. “Mass Culture as Woman: Modernism’s Other”.

³ Catherine Gallagher identifica esta metáfora como inversión de la misma que propone a la prostituta como artista y que es figura dominante durante el siglo XIX. Cfr. “George Eliot and Daniel Deronda: The Prostitute and the Jewish Question”.

encarna un ritual imaginativo y erótico con el que los autores juegan poniendo de relieve un nexo en el cual quedan definidos como “mercancías libidinales”.

Esta tesis examina ese vínculo por el cual escritores y prostitutas aparecen ligados. Esa ligazón expresa un impulso auto-reflexivo, en que las narraciones despliegan y cuestionan las condiciones de su propio ejercicio. Llevo adelante este examen a partir de cinco novelas latinoamericanas publicadas entre 1964 y 2011. A partir de la lectura crítica de las obras propongo que en estas novelas la prostitución es el tropo en el que se pone en escena el drama, o la comedia, de la escritura. Es decir, cuando se escribe sobre prostitutas o prostitutos (incluyo una obra sobre un hombre que se prostituye con otros hombres) se escribe, en realidad, sobre los avatares de la narración: ¿cómo se narra?, ¿qué se narra? y ¿por qué se narra? En términos estéticos, el personaje de la prostituta es el motor que da origen a la historia y la justificación de los momentos de auto-conciencia narrativa. Al mismo tiempo, pone en discusión las formas en que la prostitución y la literatura circulan y hacen circular deseos velados, dentro y fuera de los circuitos “legítimos” de consumo⁴.

Partiendo de lo que Patricia Waugh ha señalado en torno al término “metaficción”:
“metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artifact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality” (74) examino las diferentes relaciones que en los textos vinculan al artefacto novelesco con el universo prostibulario. He seleccionado un corpus de cinco novelas que, considero, iluminan la comprensión del fenómeno que antes he explicado. Las novelas son:

⁴ Mario Vargas Llosa, interviniendo en la polémica a raíz de la publicación del texto de Hernán Migoya *Todas putas*, sostiene, a la luz de la lectura de *La literatura y el mal* de Bataille, que el arte literario abreva en los oscuros fantasmas que todo individuo porta y que “la literatura nació, para que, gracias a la ficción, viviéramos todo aquello que las limitaciones y prohibiciones de la vida real nos impiden vivir”. M. Vargas Llosa, “Todas putas”, en *El País* (8-VI-2003).

Juntacadáveres (1964) del uruguayo Juan Carlos Onetti (1909-1994), *¡Qué viva la música!* (1977) del colombiano Andrés Caicedo (1951-1977), *El vampiro de la Colonia Roma* (1977) del mexicano Luisa Zapata (1951-), *Memoria de mis putas tristes* (2004) del colombiano Gabriel García Márquez (1927-2014) y *Canción de tumba* (2011) del escritor mexicano Julián Herbert (1971-).

I. Relación entre prostitución y literatura a partir de problemas formulados desde el siglo XVIII

La trayectoria de la mujer como prostituta⁵ puede rastrearse desde textos de la Antigüedad⁶ como *La Epopeya del Gilgamesh* (2300 a.C) hasta los clásicos griegos y romanos. Sin embargo, me interesa plantear un sucinto recorrido en la intersección entre literatura y prostitución desde el siglo XVIII europeo cuando se intensifica un interés literario por la prostituta. Este interés es consecuencia del notorio y acelerado aumento de la prostitución, originado por la crisis económica de fines del siglo XVII, cuando convergen, además, un acelerado proceso de urbanización y la escasez de trabajos para las mujeres de las clases bajas en las áreas de servicio o la industria. Según Ellis y Lewis, “the scandal of prostitution in eighteenth century culture was exactly its visibility in urban spaces” (2), lo cual nos lleva a considerar que un primer problema derivado de esta relación entre la prostitución y la ciudad presenta a la prostituta como emblema de las transformaciones urbanas y de las nacientes dinámicas económicas y comerciales. La ciudad es, talvez, la imagen que sugiere el mayor y más variado número de discursos en los que la prostituta convoca asociaciones morales, sociales, de género, mercantiles y de higiene pública, entre otras.

⁵ La prostitución homosexual que Nestor Prelongher diferencia entre viril y masculina es, como el autor lo explica, mucho menos institucionalizada que la femenina y más escasa en la representación literaria.

⁶ En *La Epopeya del Gilgamesh* (2300 a.C) la figura de la prostituta se destaca como una forma ritual, una sacerdotisa venerada con prácticas sexuales de fertilidad (Hernández 2).

Es así como la prostitución revela nuevas formas de habitar el espacio público al mismo tiempo que articula un problema mayor, relacionado con la transformación de los roles de género. Entre estos sobresalen las mujeres que transitan las calles solas, desempeñan oficios lejos del control del hogar y participan en dinámicas comerciales. La presencia de numerosas mujeres en las calles y los burdeles de las grandes ciudades constituye un desafío a los discursos normativos sobre los comportamientos de género que demandan de ellas: “passive politeness, public invisibility, sexual submissiveness, social domesticity, linguistic refinement” (Lewis and Ellis, 3)⁷. De ahí que, como lo menciona Rosenthal en referencia a Inglaterra, las mujeres que iban en busca de empleo a Londres, terminaban ocupando las calles y los burdeles de la ciudad. Esto insidió para que la identidad de la mujer y la prostituta se expresara a partir del uso de ese espacio: “go upon the town was to become a whore, a “woman of the town”” (Rosenthal 12). Esta vaga definición sobre la prostitución sigue reproduciéndose hacia finales del siglo XIX cuando se intenta ejercer control policial sobre la mujer que se atreve a salir sola. La siguiente afirmación de William Harris, asistente de la policía de Londres, lo expresa con claridad: “I should propose that any woman who goes to places of public resort, and is known to go with different men, although not a common streetwalker, should be served with a notice to register” (citado en Walkowitz 80)⁸. Esta declaración vuelve más porosa las fronteras entre la mujer y la

⁷ Para el caso mexicano, Castillo nota que, desde una perspectiva masculina, la participación de las mujeres en el trabajo agrario constituye un problema de doble artista: “the extra hands in the fields better responded to family needs, and the female dislocation from the homes proved convenient for pursuing illicit affairs” (2).

⁸ A principios del siglo XX, el médico mexicano Luis Lara y Pardo define la prostitución como “el acto habitual por el que una persona tiene relaciones sexuales pasajeras indistintamente con diversas personas” (10). Al sustraer el elemento del pago, el médico propone que las cantineras, modelos, coristas, sirvientas y costureras aunque no estén registradas son ejemplos de prostitución clandestina, lo cual duplica la idea de que las mujeres que salen del hogar son consideradas prostitutas en oposición a aquellas que se restringen a los espacios privados.

prostituta porque no sólo marca una fluidez de identidad entre la mujer que se prostituye y la mujer que trabaja sino que alimenta la rigurosa polarización entre la madre y la prostituta, la cual habría de regir los estudios criminológicos de fines del siglo XIX, como notaré más adelante.

Por otro lado, de acuerdo con Rosenthal, en el siglo XVIII se evidencia un desplazamiento en el paradigma de representación de la prostituta que había dominado hasta el siglo anterior: “prostitution as the embrace of pleasure” en relación con una idea reciente: “prostitution as the sacrifice of pleasure to business” (2). Esta consideración, unida a que la prostitución “emerged as modern in the eighteenth century when prostitutes became sentimentalized, “reformed” and set apart from other women” (10) traza una línea argumental en la que se aprecia a la prostituta redimida, por amor o por conversión religiosa, que se vuelve común en las novelas de la época⁹. No obstante estas nuevas consideraciones sobre la prostituta, la ambigüedad en su tratamiento literario es el común denominador en este periodo histórico.

A la par de los textos que, como *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau, presentan a la prostituta redimida, los escritores del siglo XVIII usan otras variantes temáticas que atañen, tanto a esa nueva identidad en intersección con lo económico, propiciada por el temprano capitalismo, como a la condición de “mujer caída” –seducida y abandonada– y pecadora sobreviviente. Las novelas epistolares *Clarissa, or the History of a Young Lady* (1748) del escritor inglés Samuel Richardson (1689-1761) y *Memoirs of a Woman of Pleasure* (1748) del también inglés John Cleland (1709-1789) presentan a una joven inocente que, guiada por un seductor inescrupuloso, cae en la prostitución a falta de otros medios o alternativas. En oposición a la virtud que se

⁹ *Justina o los infortunios de la virtud* (1787) de El Marqués de Sade marca una notable variante en el tema de la redención de la prostituta al narrar la trágica historia de una joven que, acorralada por perversiones sexuales, permanece virtuosa, aunque infinitamente vejada, hasta el día en que muere a causa de un rayo. En oposición, su hermana Julieta, que opta por una modalidad particular de la prostitución, logra amasar una fortuna y vivir tranquilamente, aunque después de la muerte de Justina se refugia en un convento buscando redención.

recalca en la protagonista de la novela de Richardson, el final de Fanny Hill, protagonista de Cleland, en medio de riqueza y prosperidad evoca la figura de la pecadora sobreviviente que ya había expresado Daniel Defoe (1659-1731). En sus dos novelas *The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders* (1724) y *Roxana: The Fortunate Mistress* (1724) las protagonistas subrayan una dimensión en la que la prostitución se expone como práctica de marcada negociación económica, asociada, además, a una codicia desmedida. Tanto Moll como Roxana, se ven obligadas a prostituirse o a acceder a una forma de prostitución, o siendo amantes de hombres adinerados que puedan mantenerlas a ellas y a sus familias económicamente¹⁰. La ambición de tener riquezas es, en el caso de Moll Flanders, el impulso que la lleva a moverse por distintas capas sociales como prostituta o esposa de hombres ricos. Si bien la concepción clásica de prostitución se entiende como “an occupation that involved casual sexual encounters with men for “cash payment” (Walkowitz 14)¹¹ debe considerarse que esta no se restringe a quienes la desempeñan en la calle o en los burdeles. El oficio de la prostitución es mucho más abarcador, resbaladizo si se quiere, que incluye diversas modalidades de una práctica sexual a partir de un intercambio monetario (pero también de otras condiciones): las damas de compañía y amantes, por ejemplo, que a cambio de su disponibilidad/tiempo/sexo tienen acceso a bienes financieros o al usufructo de alguna posesión.

¹⁰ Desde un punto de vista económico la mujer casada y la prostituta exponen un vínculo: “[b]etween those who sell themselves through prostitution and those who sell themselves through marriage, the only difference resides in the price and length of the contract” (citado en Beauvoir 680).

¹¹ Para Lewis y Ellis la prostitución se define como: “sexual activity undertaken for money or some other remuneration” (2). Agregan que la remuneración puede ser económica o de otro tipo y además señalan la dificultad de definir la prostitución sólo en términos que explican an “act of mercenary sex”. En su formulación, la prostitución “may be said to have a sexual dimension, and an economic one, but also a social one, and was constituted as the sum of all the parts of this performance” (3).

Desde mediados del siglo XIX, la prostituta es percibida y representada como ícono de la modernidad y emblema de las fuerzas ambivalentes de la metrópoli y el capitalismo. La reflexión de Baudelaire que hermana a la prostituta y al poeta surge a consecuencia de este desarrollo industrial acelerado, la circulación y el consumo que lo convierte todo en mercancía, a lo cual se referiría Benjamín, más tarde, como la pérdida del aura del sujeto en la sociedad moderna.

“Baudelaire tuvo que contar con costumbres de tunantes; tuvo que habérselas con editores que especulaban con la vanidad de las gentes de mundo, de los aficionados y de los principiantes, y que sólo aceptaban manuscritos si conseguían subscriptores” (Raynaud citado en Benjamin 46). Su situación describe la analogía entre el status del arte sin aura y el de la mujer como objeto sexual “comercializado”. Es desde la obra poética de Baudelaire, que Benjamin formula y desarrolla la idea que Buci-Glucksmann ha denominado como “una economía política del cuerpo prostituido” (99), en su cuerpo se revela una condición mercantil que anuncia (o confirma) un nuevo tiempo en donde “the prostitute may be considered (...) a precursor of commodity capitalism” (Benjamin, *The Arcades*, 348: J67a, 1).

En este nuevo modelo, que basa las relaciones y prácticas sociales en la mercantilización, el personaje de la prostituta, como signo de múltiples significados, condensa varios elementos de la modernidad que los autores de distintas prácticas discursivas (legal, médica, literaria) ponen en cuestión. Acerca de la prostituta, Nord señala:

She could stand variously as an emblem of social suffering or debasement, as a projection of or analogue to the male stroller’s alienated self, as an instrument of pleasure and a partner in urban sprees, as a rhetorical and symbolic means of isolating and quarantining urban ills in the midst of an otherwise buoyant metropolis, or as an agent of connection and contamination (2-3).

La prostituta representa los efectos colaterales de esta sociedad mercantilizada y aparece en la novelística de la época de estéticas románticas, realistas, o naturalistas para alegorizar los problemas y las ansiedades que el nuevo orden sugiere. Así, la prostituta es personificada como víctima generalmente, en modo melodramático, o victimaria. Marguerite Gautier, la protagonista de *La dama de las camelias* (1848) de Alejandro Dumas (hijo) (1824-1895), quien muere enferma y sola como sacrificio por el amor de Armando Duval, representa la vida cortesana en decadencia, designada a su declive, a pesar de varios intentos por dejar la prostitución en aras del amor. También *Marion de Lorme* en el drama homónimo de Víctor Hugo de 1829 y Esther la cortesana en *Esplendores y miserias de las cortesanas* (1847) de Balzac exponen esta variante del personaje en la que confluyen el amor y el sacrificio.

Con referencia a que la prostituta sea el emblema de las transformaciones de los roles de género (que indiqué antes) es conveniente mencionar que el interés por definirlos y normalizarlos hace parte de un proyecto que, durante el siglo XVIII, basa su preocupación en prácticas taxónomicas de la naturaleza –lo que dará origen a la biología moderna– y en el tema de la sexualidad como asunto concerniente a científicos y humanistas. A pesar de que no se proponga una teoría de la sexualidad en el siglo XVIII, Foucault considera que en el reconocimiento de la centralidad de la población como problema económico subyace el relieve del tema sexual: “es la primera vez que, al menos de una manera constante, una sociedad afirma que su futuro y su fortuna están ligados no sólo al número y virtud de sus ciudadanos, no sólo a las reglas de su matrimonio y a la organización de las familias, sino también a la manera en que cada cual hace uso de su sexo. (Foucault, *Historia de la sexualidad* I: 34-36). Esta consideración está en el centro de las categorizaciones que, a mediados del siglo XIX, marcan y definen a la prostituta “in relation to the bourgeois female ideals: the good wife and the virginal daughter”

(Bell 40), que coincide con un interés por distinguir sexualidades periféricas –niños, locos, mujeres, criminales, lesbianas y homosexuales– y lo considerado patológico o pervertido (Foucault, Historia de la sexualidad I: 56). Esta división entre la normalidad y la patología que define (mujeres, cuerpos, o sexualidades) está en el corazón de los estudios que, a partir de diversas disciplinas como la medicina, la criminología, la antropología, convierten a la prostituta en el foco del impulso disciplinario del estado a través de la implementación de varios proyectos de higienización social. El estudio *De la prostitution dans la ville de Paris* (1836) del médico francés Alexandre Parent-Duchâtelet (1790-1836) y *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale* (1893) de los criminólogos italianos Cesare Lombroso (1835-1909) y Guglielmo Ferrero (1871-1942) constituyen las fuentes más revisitadas sobre la clasificación, fragmentación y análisis de las prostitutas en consonancia con proyectos de regularización¹² que impidieran el peligro de contaminación y contagio¹³. Para Parent-Duchâtelet el problema de la prostitución no reside en el intercambio de sexo por dinero en sí mismo, sino en “[its] visible concentration producing a spectacle in the cityscape, the intrusion of the prostitution into the life of the city” (citado en Bell 50). Para Lombroso, “sexuality and maternity are incompatible” (69), si la calle denota el riesgo de la prostitución, la opción es “confinar a la mujer en el seno del hogar para (...) [no] poner en riesgo la procreación y la estabilidad de la familia modelo heterosexual” (Hernández 188). Por un lado, la difusión de estas ideas influencia una concepción sobre el

¹² De acuerdo con Harsin “the nineteenth century view of the prostitute was essentially that of Parent- Duchâtelet; few duplicated or added to his detailed research, preferring simply to copy his assertions”(citado en Bell,102). En cuanto al texto de Lombroso y Ferrero, Rafter y Gibson señalan que “Lombroso’s theory of the atavistic offender (...) dominated criminological discussions in Europe, North and South America, and parts of Asia from the 1880 into the early twentieth century” (3).

¹³ El médico Luis Lara y Pardo lee atentamente estos autores europeos y publica *La prostitución en México* (1908) con un discurso, altamente moralista y abolicionista, que se convierte en fuente de consulta indispensable para abogados, médicos y escritores de la época.

cuerpo femenino (con límites precisos y opuestos) que predomina en la literatura europea y latinoamericana del período: “the female body [is separated] into the reproductive body and the un (reproductive) body: normal female sexuality was defined in terms of woman’s reproductive functions; deviant female sexuality, was defined in terms of prostitution” (Bell 41).

Por otro lado, unido a la preocupación por la salud y la higiene pública y una atracción por las patologías¹⁴, específicamente las sexuales como la sífilis¹⁵ que provocan las ansiedades en la sociedad burguesa, se promueve la alegoría del organismo biológico sobre el organismo social. La prostituta se convierte en metáfora de la nación (enferma) o de los riesgos al cuerpo de la nación. En la literatura esta identificación de la enfermedad individual con lo social permite representar a la prostituta en el sentido en que lo expone Menninger “illness is in part what the world has done to a victim, but in a larger part it is what the victim has done with his world, and with himself” (Citado en Sontag 46-47), lo que vierte en una imagen de la prostituta como víctima y victimaria. En la novela *Naná* (1880) de Émile Zola (1840-1902) nos encontramos con una obra naturalista que comprende a la sociedad como un organismo vivo, supeditado a leyes hereditarias y del ambiente y postula esta doble identificación del cuerpo de la cortesana. Naná, la consabida *mosca de oro* (nacida en la corrupción física y social) genera un impulso irresistible para la sociedad francesa del Segundo Imperio y al mismo tiempo la arrastra y la corrompe: “Nana becomes the sacrificial victim. . . She attracts desire to herself, absorbs its noxious effects, like the “bonne fille” she is, and, in true scapegoat fashion, is sacrificed to restore the health and balance of the social order. . . Her body is the willing vessel for all unrepressed sexual and

¹⁴ De acuerdo con Gilman, el primer libro abarcador sobre la patología sexual es *Sexual Pathology*, publicado en 1844 por el médico ruso Heinrich Kaan (Sexology, 72).

¹⁵ “in its association with prostitution (...) the characteristics of syphilitic insanity seemed to violate and subvert all of the society’s most potent moral norms, to break all the bourgeois rules of sexual and social conduct” (Showalter, 90).

excremental dross of the decadent aristocracy and affluent bourgeoisie, an accumulation that finally kills her. . .” (Bernheimer 217). Su muerte es la metáfora del hundimiento del Segundo Imperio, que no por casualidad ocurre con el anuncio de la invasión germánica.

La novela de Zola se convierte en una de las obras más representativas sobre el tema prostibulario en América Latina. Con una marcada influencia naturalista la imagen de la prostituta se propone como la figura que compromete la armonía del núcleo familiar y por tanto del proyecto nacional como lo muestro en la primera parte del siguiente apartado.

II. Alegoría de la nación, la nación enferma, roles de género y el límite de la representación

Las obras de mi corpus pertenecen al periodo que abarca desde 1964 hasta el 2011, en las cuales se desarrolla una nueva problemática en torno a la relación de la prostitución y la literatura que se distancia de las representaciones que encontramos en las obras finiseculares y de principios del siglo XX en América Latina. Estas obras fundan la tradición de la novela latinoamericana que aborda el tema de la prostituta convocando su figura a propósito de diferentes problemas que son similares a los mencionados anteriormente. Así por ejemplo, *Música sentimental: Silbidos de un vago* (1884) de Eugenio Cambaceres y *Blanca Sol* (1888) de Mercedes Cabello de Carbonera muestran el riesgo que la prostituta constituye para los hombres y por extensión para la sociedad. Ambas mujeres son acusadas del despilfarro de la riqueza de los hombres que las rodean. Blanca Sol, menos sentimental y teatral que Loulou, se rebela contra la burguesía peruana (que antes la adula) abandonando el matrimonio por conveniencia (prostitución institucionalizada) y asumiendo el oficio, en el desenlace de la obra, para la manutención propia y la de sus hijos. Blanca Sol representa a la nación en decadencia que termina vendiéndose al mejor postor.

En *Juana Lucero* (1902) de Augusto D'Halmar, *Santa* (1903) de Federico Gamboa, y *Nacha Regules* (1918) de Manuel Gálvez, obras de corte naturalista y realista, se define a la prostituta por el uso incorrecto o desviado de su capital virtuoso (seducida, mantenida, aventurera, prostituta) y se la representa en una duplicidad que juega con los avatares políticos y económicos que afrontan las naciones en las primeras décadas del siglo XX. Ante el proceso de modernización que viven los países latinoamericanos, Juana Lucero, hija bastarda de un diputado conservador, encarna las imposibilidades de ascenso de una clase media, abandonada a su suerte por las elites. Santa proviene del campo y representa los efectos nocivos del impulso modernizador y el consecuente proceso de degradación y decadencia. Su cuerpo enfermo/contaminado marca la imposibilidad de movilidad social por el peligro de corromper el cuerpo de la nación. La crítica a la injusticia social en la novela *Nacha Regules* aparece orientada por una pulsión redentora que propone la renovación del mundo a través del amor y de la literatura. La historia de enamoramiento entre Fernando y Nacha exalta el sacrificio del héroe que termina pobre y ciego bajo el cuidado de una mujer reformada que encarna la posibilidad de transformación de la sociedad. Opuesto al final en que Juana enloquece y Santa muere, Nacha es el único personaje que puede salvarse y redimirse.

Con respecto a la pregunta por la entrada en el mundo de la prostitución¹⁶ y el tratamiento de los roles de género las novelas *Hay que sonreír* (1966) de Luisa Valenzuela y *Demasiado amor* (1990) de Sara Sefchovich sopesan el oficio de la prostitución poniendo en cuestión el papel tradicional que se le asigna a la mujer en el lugar doméstico. Clara, en la novela de Valenzuela, se vuelve prostituta casi por accidente y termina, con el patrocinio de dos de sus

¹⁶ A este respecto, de Beauvoir ha formulado que la pregunta no debe ser “why did she choose it? The question should be: Why should she not choose it” (681). En atención a que un buen porcentaje de las prostitutas (casos analizados por Parent- Duchâtelet) desempeñan inicialmente otros oficios “aledaños” a la prostitución donde sufren algún grado de explotación.

amantes, encarnando una insatisfactoria vida doméstica. Su contracara es Beatriz, la protagonista de Sefchovich, un personaje que afirma ser prostituta porque le gusta serlo. Descubre en la práctica del oficio las posibilidades de su sexualidad y rechaza el matrimonio por considerarlo como espacio de sometimiento. *Eva Burgos* (1960) de Enrique Amorim, prefiere la prostitución a vivir en un albergue (consideradas ambas formas de explotación) porque al menos como prostituta le quedan los recursos del placer. Las prostitutas de *La novia oscura* (1999) de Laura Restrepo también redefinen el significado de su feminidad desde la elección del oficio y desde la determinación con la que enfrentan los conflictos cotidianos. El personaje Sayonara, particularmente, muestra la oposición entre un mundo prostibulario, que le permite ser lo que quiere, y el mundo del matrimonio que la oprime y la domestica.

Aprovechando el gran abanico de lo que llamamos prostitución, hay otros textos que desarrollan una ambigua representación de la mujer y la prostituta. Por ejemplo, *El trabajo* (2007) de Aníbal Jarkowski, presenta a una joven humilde sin trabajo expuesta (sin que el texto lo diga explícitamente) a alguna manera de prostitución. Diana, recepcionista de una oficina, termina haciendo *striptease* en la oficina del jefe y recibe su pago a condición de excitarlo. En el cuento “Putas asesinas” (2001) de Roberto Bolaño, la protagonista se autodenomina como puta pero desde una zona ambigua porque desconocemos si es una prostituta, una vengadora o una mujer criminal.

III. Aproximación crítica

La identidad de la prostituta se constituye en la literatura como imagen en la cual convergen variadas y distintas proposiciones. Mi estudio dialoga con ese carácter metafórico que define a la prostituta y a la prostitución en la literatura. Como ya dije, exploro en las cinco novelas de mi corpus las ansiedades, contradicciones y preocupaciones de los artistas sobre su

obra o sobre la literatura desde la representación de las prostitutas que estimulan en todas ellas la práctica ficcional. Ya que el personaje de la prostituta, como protagonista o como personaje secundario, aparece en una gran cantidad de obras latinoamericanas entre 1960 y 2011¹⁷, el corpus de mi tesis consiste en una selección de novelas, que considero permiten iluminar una realidad más vasta.

El tema de la prostitución en la literatura ha sido ampliamente estudiado por la crítica estadounidense interesada en las novelas europeas de los siglos XVIII y XIX. Esta investigación se nutre principalmente de los provocadores postulados de los textos *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative* (1984) de Peter Brooks y *Figures of Ill: Representing Prostitution in nineteenth century France* (1989) de Charles Bernheimer.

En el primer caso, Brooks, interesado en la dinámica de la narración, se pregunta ¿cuál estímulo tiene el narrador para escribir y cuál estímulo el lector para leer? Apoyado en un aparato crítico psicoanalítico y siguiendo la exhortación de Susan Sontag “we need an erotics of art”, Brooks propone su texto como una lectura de nuestra compulsión lectora, que está íntimamente ligada con su explicación sobre el argumento narrativo: “plot is the organizing line and intention of narrative (...) a form of human desire” (36-37). Partiendo desde allí Brooks ve en la prostituta más que un tema narrativo, un impulso donde se cifra la narración, una figura que emerge desde la fascinación que la convierte en objeto estético (que puede narrarse y pintarse) y en objeto que traduce una ansiedad social del miedo de la caída. La prostituta “exemplifies the

¹⁷ *El lugar sin límites* (1966) del chileno José Donoso, *La Casa verde* (1966) y *Pantaleón y las visitadoras* (1973) del peruano Mario Vargas Llosa, *Los trabajos nocturnos* (1971) de la argentina Amalia Jamilis, *Las muertas* (1977) del mexicano Jorge Ibargüengoitia, *Muñeca brava* de la chilena Lucía Guerra, *La reina Isabel cantaba rancheras* (1994) del chileno Hernán Rivera, *Tinta roja* (1996) también del chileno Alberto Fuguet, *De putas y virtuosas* (1997) del colombiano Oscar Collazos, *Nadie me verá llorar* (1999) de la mexicana Cristina Rivera Garza, *Oscuro monótona sangre* (2010) del argentino Sergio Holguín, entre muchas otras.

modern narratable” (162). Por otro lado, en la lectura de Brooks, se sugiere una definición original de prostitución, que va más allá de la formulación tradicional del intercambio sexual pagado, cuando afirma que en el nexo entre la sexualidad, el dinero y la narración se revela en las novelas que empiezan a comercializarse en los periódicos franceses a mediados del siglo XIX. Brooks propone que “the narrative and the financial, are interchangeable; that in the life of a prostitute at least, the accounting gives something to recount, money and story flows from the same nights of sexual exchange” (163).

Partiendo de esta premisa, en la cual el intercambio financiero y narrativo se desdobra a partir del dinero y de la historia que circunda el acto sexual, conviene mostrar cómo se muestra esta intersección en las novelas de nuestro corpus. A pesar de que las prostitutas aparezcan poco en *Juntacadáveres*, el hecho de estar en el prostíbulo significa una ganancia tanto para el farmacéutico del pueblo como para el dueño del diario más prestigioso. Ambos reciben las ganancias del prostíbulo para invertirlo en sus propios proyectos periodísticos. A esto se suma que la gente del pueblo se aventure en diferentes ejercicios de escritura a partir de las fantasías sexuales y ficcionales que el burdel inspira en ellos. La protagonista de *¡Qué viva la música!* ilustra un descenso espacial y subjetivo, cuyo clímax se traduce en su ingreso al mundo de la prostitución, desde donde comienza la escritura de sus memorias. La Mona menosprecia el dinero que gana como prostituta en relación, directamente proporcional, al valor que le imprime a su texto, que es un relato ejemplar, no por su carácter virtuoso sino por su condición de objeto fundante, de su periplo como prostituta y como narradora. En términos literarios, la prostituta “is often seen as herself defining an original trajectory through the world, a plot by which her life achieves a new exemplary style and meaning” (Brooks 156). Por su lado, la vida sexual de Adonis, el prostituto de *El vampiro de la colonia Roma*, es el incentivo del libro que escribe un

autor que desconocemos. La relación de Adonis con la narración no está mediada por la escritura sino por su rol de relator y en ese sentido, el personaje encarna eso que Brooks llama “the prostitute as an essentially theatric being, capable of making mask into meaning” (156). El periodista que deviene escritor en *Memoria de mis putas tristes* paga por el cuerpo de una niña virgen, pero ante la imposibilidad de consumir una relación sexual inicia la escritura de su obra. El escritor consagrado de *Canción de tumba* escribe su novela a partir del cuerpo agonizante de su madre exprostituta. El proyecto es tanto una forma de lidiar con el dolor como un encargo pagado por una beca del gobierno mexicano. En su texto se liga su identidad como un escritor que comercia con su obra en condiciones afines al mundo de la prostitución.

En *Figures of Ill Repute: Representing Prostitution in Nineteenth Century France* (1989), Charles Bernheimer retoma esta relación entre sexualidad y escritura y examina el complejo encanto de la prostitución y la prostituta que impregna copiosamente la producción artística, narrativa y pictórica francesa en la segunda mitad del siglo XIX. La tesis que guía su estudio define que: “the prostitute is ubiquitous in the novels and the paintings of this period not only because of her prominence as a social phenomenon but, more important, because of her function in stimulating artistic strategies to control and dispel her fantasmatic threat to male mastery” (2). Para Bernheimer el cuerpo femenino es legible en el contexto médico y legal del siglo XIX, pero encarna una dificultad interpretativa debido a las prácticas comunes del disimulo y la clandestinidad en el universo prostibulario. Su lectura propone que ante la amenaza de descomposición, enfermedad y muerte que encarna la prostituta para la sociedad y los artistas masculinos, hay que abordar el género femenino y la sexualidad como una función de la creatividad masculina. Lo cual habría de afirmar la creación de nuevas estrategias artísticas a partir del tema de la prostitución. En ese sentido, Bernheimer expone que la proclamación de la

modernidad de las novelas que estudia está directamente asociada con un proceso en el que “prostitution lost its referential specificity and became a self-reflective function associated with a certain kind of *arbitraire*” (69). Ese proceso que Bernheimer denomina “the fantasy of creative genderification” (272) es una técnica primordial de la reflexividad y el artificio modernos. En esta creación el género se convierte en una estrategia retórica que desplaza y excluye la representación de la sexualidad femenina y la usa como vehículo para construir figuras y metáforas que intenten aprehenderla. Visto de esta manera, los artistas se apropian de la prostitución como una forma auto-consciente de revelar en esa narrativa las arbitrariedades, duplicidades de una entidad estética deseable y transgresora que basa su proceso de circulación e intercambio entre la multiplicidad de sus representaciones. Ante la imagen de la prostituta sifilítica, por ejemplo, “the writer must construct art against nature, against woman, against the organic. Such constructions of artifice and reflexivity signal the birth of modernism, which, is inscribed on the prostitute’s wounded body” (2).

Siguiendo esta lectura, es relevante señalar que las prostitutas de las novelas de nuestro corpus son mediadores de la construcción de identidad de quienes escriben. Esta reflexión es central en las obras que estudio, en *Juntacadáveres*, por ejemplo, la fantasía de Malabia, por entrar al prostíbulo es el resultado de la pregunta ¿quién soy yo? y de su propia respuesta “yo soy otro”. La imagen del cuerpo de las prostitutas es desplazada y excluida por una permanente asociación con lo estéril, lo caduco y la fealdad. Esto revela la ansiedad identitaria que exhibe el joven poeta Malabia en su deseo de distanciarse del centro familiar. Los narradores en primera persona de *¡Qué viva la música!* y *El vampiro de la colonia Roma* inscriben en sus propios cuerpos prostituidos y en la teatralidad de su discurso y sus poses *performativas* un intento por reconocerse. Es significativo que dentro de las pocas pertenencias que tienen, los dos resalten la

función de un espejo ante el que se observan y se examinan en el intento por definir lo que son. También en primera persona, los narradores de *Memoria de mis putas tristes* y *Canción de tumba* imaginan sus propias travesías sexuales y escriturales a partir de la contemplación de un cuerpo virginal y de uno enfermo. Esta desnudez de ambos cuerpos les permite a los narradores indagar más sobre ellos mismos que sobre esas imágenes femeninas.

A pesar de la presencia notable de la prostituta como personaje en la literatura latinoamericana, hay una escasez de estudios críticos sobre un conjunto de obras con dicha temática¹⁸. Las excepciones las conforman las siguientes investigaciones: *Imagen de la prostituta en la novela mexicana contemporánea* (1996) de María R. González, *Easy women. Sex and Gender in Modern Mexican Fiction* (1998) de Debra Castillo, *Sexualidad y cultura en la novela hispanoamericana. La alegoría del prostíbulo* (2003) de Rodrigo Cánovas, *Fictions of the Bad Life: the Discourse of Prostitution in Argentine Literature and Culture* (2014) de Claire Solomon y la tesis doctoral “De la hetaera a la ramera: el viaje alegórico de la prostituta hacia la modernidad latinoamericana” (2010) de María Angélica Hernández.

El texto de González examina el personaje de la prostituta en siete obras mexicanas (seis novelas y un testimonio) que abarcan un marco histórico desde 1903 hasta 1977. Su interés

¹⁸ En oposición, hay una abundancia de textos, publicados durante los últimos cincuenta años, que analizan el tema de la prostitución desde perspectivas históricas, médicas, legales, políticas y de género. Para mencionar solo algunos ejemplos: Bliss, Katherine Elaine. 2001. *Compromised Positions: Prostitution, Public Health, and Gender Politics in Revolutionary Mexico City*. University Park: Pennsylvania State University Press. Guy, Donna J. 1991. *Sex and Danger in Buenos Aires: prostitution, family, and nation in Argentina*. Lincoln: University of Nebraska Press. Arriazola Alfaro, Mario. 1965. *El lenocinio en el derecho nacional y la represión de la trata de personas y de la explotación de la prostitución ajena*. México, D.F.: M. Arriazola Alfaro. González Rodríguez, Sergio. 1989. *Los bajos fondos el antro, la bohemia y el café*. México: Cal y Arena. Perlongher, Néstor. 1993. *La prostitución masculina*. Capital Federal [i.e. Buenos Aires]: Ediciones de la Urraca.

consiste en seguir la trayectoria del personaje a partir de la representación de diferentes tratamientos estéticos. No obstante, ser uno de los primeros estudios sobre la representación de la prostituta en la narrativa mexicana, muestra una vacilación entre el análisis de la prostitución como fenómeno real y como fenómeno literario, lo cual hace que la categoría de prostitutas y personajes se mezclen más allá de lo deseable.

También delimitado a la literatura mexicana, el estudio de Castillo se enfoca en la representación de la mujer transgresora y problematiza la libertad sexual femenina desde categorías escurridizas como *loose women*, *easy women*, *public women*, “locas” y prostitutas” en novelas, testimonios, entrevistas e investigaciones sociológicas. Castillo hace una lectura de género que se enfoca más que en el personaje de la prostituta, en la representación de la mujer que perpetúa y reta estereotipos originados a partir del despliegue de una sexualidad libre y activa que resulta de los diversos usos del espacio público.

Por su parte, la investigación de Solomon pone en conversación textos legales, médicos y económicos con textos literarios argentinos del siglo XX y XXI. Su estudio presenta la prostitución como un discurso que emerge en América Latina en relación con la estética del naturalismo entre 1880 y 1930 (durante la consolidación de los estados nacionales). A partir de allí, Solomon argumenta que la herencia del naturalismo se inserta en el discurso sobre la prostitución para reescribir, reanimar y/o deconstruir sus propias condiciones de emergencia (tropos, técnicas narrativas y caracterizaciones de la prostituta) durante el resto de la centuria. En su último capítulo, Solomon propone la separación de esta confluencia y sugiere que el recurso de la metaficción es el catalizador de las novelas contemporáneas centradas en el personaje de la prostituta.

Por otro lado, Hernández hace un análisis diacrónico y sincrónico del personaje de la prostituta desde la Antigüedad hasta la Modernidad, dedicado a comprender las distintas alegorías con las que se le asocia en la literatura occidental. Entendiendo que la prostituta es el emblema de la modernidad en América Latina, su estudio explora dos obras de la novelística prostibularia como *Blanca Sol* (1883) y *Santa* (1903), así como letras de tango y poesía popular del Río de La Plata, en donde el personaje se manifiesta de forma recurrente. El mayor aporte de Hernández consiste en resaltar la polivalencia del signo “prostituta” en relación con las rupturas políticas, económicas y sociales de cada período histórico que analiza. En ese sentido, muestra cómo la prostituta, con la capacidad de dar cuerpo a variados significados, se revitaliza como personaje en la literatura occidental, sobre todo en momentos de transformaciones de diversa índole. Su cuerpo opera como una alegoría en donde se redefinen constantemente las ideas de clase, género, raza, los espacios públicos y privados y las prácticas discursivas literarias, científicas y morales, entre otras.

Finalmente, la investigación de Cánovas se enfoca en el espacio del prostíbulo. El texto examina ocho novelas latinoamericanas publicadas entre 1902 y 1973. A través del análisis de los aspectos literarios y estilísticos de las obras, Cánovas busca responder a la pregunta por la cultura y por la sexualidad desde las continuidades entre el burdel histórico y el burdel ficticio: “el primero se construye como una desviación de la norma (es el margen de la casa burguesa) (...) el burdel literario potencia las virtuales capacidades transgresivas de ese espacio marginal, construyéndolo como un escenario deconstructivo de nuestra cultura” (6). Lo más novedoso de su planteamiento es que desde su lectura alegórica, el burdel tiene la virtud de recrear, deformar y cancelar los proyectos de la modernidad en las novelas de principios del siglo XX. En las novelas del *boom*, por ejemplo, la representación del burdel expone el revés del lugar utópico, de

donde es posible hacer conexiones con los planos políticos y sociales, pero también con los literarios: esto es, con los modos de imaginar la realidad y con los artefactos para crearla. El burdel en las novelas del *boom*, en la lectura de Cánovas, “está configurado como escenario disforme, semejante a los sueños, donde se exhiben los reveses de las cosas y de las palabras. (...) donde se juega con el lenguaje para lograr aprehender la modernidad” (22).

Partiendo de estos estudios críticos, el aporte de mi tesis es el estudio de un problema que no ha sido suficientemente estudiado: el vínculo entre prostituta y autor o prostitución y escritura a partir del cual se discuten las condiciones del propio ejercicio creativo. Con la selección de mi corpus privilegio obras contemporáneas que, con la excepción de *Juntacadáveres*, no han sido analizados en las investigaciones que he mencionado. Intento además, extender la discusión hacia la prostitución masculina que ha quedado relegada en todos los estudios precedentes.

IV. Presentación de los capítulos

La presente tesis está organizada en tres capítulos que estudian cinco novelas representativas del universo ficcional de la prostitución, a partir del problema que nos guía: la relación entre el oficio del artista con el de la prostituta. Las novelas están presentadas en orden cronológico, pero al mismo tiempo según una lógica que discute problemas particulares en cada capítulo. Así por ejemplo, la novela del primer capítulo es la única del corpus en la que una voz en primera persona comparte la narración con otras voces permitiendo que el mundo del prostíbulo y las prostitutas sea relevante para el destino de toda la comunidad y por ende la novela está narrada de manera “coral”. El problema que orienta mi examen de la novela es que la comunidad está obsesionada por un acto que nunca se representa (la mercantilización del sexo) pero que convoca las fantasías colectivas. Por ello tanto los discursos sociales como la reflexión sobre la literatura al interior de la novela están orientados por ese vacío que se traduce en acto

imaginativo; en el segundo capítulo, dos narradores, dedicados a la prostitución, escriben y relatan en primera persona sus memorias resaltando la experiencia de la promiscuidad, la adicción a las drogas y el trayecto del descenso. La oralidad, la *performatividad* y la escritura al límite que abrazan los narradores-protagonistas en *¡Qué viva la música!* y *El vampiro* operan desde la construcción de una identidad, que podemos llamar, sexual y textual. Por un lado, los jóvenes de ambas novelas están en un proceso de identificación a partir de sus apuestas sexuales (promiscuas/prostituidas) en relación con otras vivencias de ese mundo juvenil. De otro lado, las novelas de Caicedo y Zapata intentan encontrar un nuevo principio de legitimidad para el texto escrito a partir de una puesta en escena sobre el desprestigio del mismo; en *Memoria de mis putas tristes* y *Canción de Tumba* del tercer capítulo, los narradores (un periodista y un escritor) contemplan los cuerpos de una niña virgen (alquilada por una *madame*) y una exprostituta enferma de cáncer (la madre del escritor) que los aboca ante la idea de la finitud de la vida (propia y de un ser amado) y un ejercicio de escritura sobre el pasado y el porvenir. El problema que orienta este capítulo tiene que ver con el ejercicio ficcional al que cada narrador se aboca desde la comprobación de un acto que no ocurre (en el caso de *Memoria...*) y desde la prostitución como fenómeno real y cercano en la novela de Herbert. No obstante, ambos narradores formulan desde esa experiencia una posibilidad para la fantasía que pone en evidencia una reflexión sobre la práctica de la literatura.

Capítulo 1. El prostíbulo en *Juntacadáveres*: Matriz de invenciones y escrituras

El capítulo se propone revelar todas las asociaciones del prostíbulo con la obra artística que se pone en escena en la novela *Juntacadáveres*. Por un lado está el burdel como foco de fantasías poéticas y no poéticas de los habitantes de Santa María; como la “obra” perfecta en la imaginación de Larsen, como posibilidad de la obra en el caso del semanario que Barthé espera

abrir con el producido del negocio; y como punto hacia el cual –o contra el cual– se erige toda una serie de escrituras donde confluye la narración, la historia y la poesía que escriben diferentes personajes en la novela y que conforman un nivel de las escrituras “literales”.

Por otro lado están las prostitutas, decrépitas y grotescas, cuyos encuentros sexuales no se representan, pero que convocan las fantasías de todo el pueblo (hombres, mujeres, clientes y mojigatos). En ese sentido, las prostitutas son una metáfora, quizás, de lo real en relación con la literatura (aquello que provoca la escritura, pero que nunca se entrega a la representación). En este caso la relación entre prostitución y escritura es el momento autorreferencial en la obra de Onetti (algo que define su estética no solo en esta obra, sino en otras): una obra literaria que es al mismo tiempo una reflexión que ocurre simultáneamente en un nivel “epistemológico”, por decirlo de alguna manera (donde lo que se pone en cuestión es la relación entre literatura, escritura y realidad) y uno ético (donde se cuestiona el valor de dicha escritura). En este segundo sentido, el juicio es deliberadamente contradictorio: la escritura salva y al mismo tiempo condena, permite evadirse de la realidad y al mismo tiempo empantanarse aún más en ella.

Capítulo 2: Cuerpos prostituidos: La conformación de identidades sexuales y textuales en *¡Qué viva la música!* y *El vampiro de la colonia Roma*

El objetivo de este capítulo es considerar dos novelas estrictamente contemporáneas (entre ellas) donde la prostitución encarna el *ethos* excesivo del mundo juvenil en la década de los sesenta y setenta. Los dos protagonistas y narradores están inmersos (de maneras diversas) en la fascinación por un mundo desenfrenado (la promiscuidad, las drogas, el crimen, la locura) posibilitado por, o al menos apareado al encumbramiento de los medios de la cultura masiva (música pop, rock y salsa, cine de Hollywood, televisión, comic) en donde los personajes encuentran la posibilidad de simbolizar su experiencia (en algunos casos—por ejemplo, en el

final de *¡Qué viva la música!* de dar a esa experiencia una dimensión estética y ética). Si la novela de Onetti es eminentemente escrituraria, estas dos novelas apelan a la oralidad. En ambas, la situación vital de los jóvenes no es narrada desde afuera, sino desde la primera persona, que confiere la ilusión de inmediatez con la identidad de la/el prostituta/o, quienes practican el oficio sin responder a las exigencias de un proxeneta y para quienes, el cuerpo no es un medio para la producción sino para el goce.

Capítulo 3: Cuerpos para la literatura: La escritura como práctica de la fuga en *Memoria de mis putas tristes* y *Canción de tumba*

A través de la niña virgen en la novela de García Márquez y la madre exprostituta, enferma de leucemia, en el relato de Julián Herbert se postula la idea del amor, aunque de formas diversas. En la obra de García Márquez, el amor se formula como una metáfora sobre la creación artística de un periodista que deviene autor, mientras que en la segunda es una experiencia que se comparte al interior del círculo familiar: la relación madre e hijo (fuerza vital, rabiosa, contradictoria) revisitada desde un cuarto de hospital donde se espera la muerte de la enferma y la relación padre e hijo (fuerza regeneradora) que irrumpe como una revelación, posterior al duelo mortuario. La contemplación del cuerpo desnudo en la primera novela enfrenta al personaje a su pasado (y a su futuro) como escritor donde lo que no ocurre en el cuarto del prostíbulo es la condición de posibilidad de su fantasía y de su obra. El cuerpo enfermo de la madre alienta un viaje al pasado donde se intersectan elementos de la historia individual y familiar con la historia de México, para desde allí escudriñar sus orígenes como escritor. La madre, en su oficio de prostituta es una nómada, la escritura es para Julián un arte de la fuga: ella termina de escaparse con la enfermedad y la muerte y él cuando se convierte en padre y da final al relato.

Capítulo 1: El prostíbulo en *Juntacadáveres*: Matriz de invenciones y escrituras

“La ficción es un sucedáneo transitorio de la vida. El regreso a la realidad es siempre un empobrecimiento brutal: la comprobación de que somos menos de lo que soñamos. Lo que quiere decir que, a la vez que aplacan transitoriamente la insatisfacción humana, las ficciones también la azuzan, espoleando los deseos y la imaginación”.
Mario Vargas Llosa

I. Presentación

El presente capítulo tiene por objetivo explorar todas las relaciones entre el prostíbulo y la obra, incluyendo la obra de arte, que se ponen en escena en el relato. La apertura del burdel estimula diversas formas de fabulación en muchos de los personajes a través de un impulso por representar, escribir o narrar “eso” que ha sobrevenido al pueblo. Por un lado, el prostíbulo es el centro de las fantasías poéticas y no poéticas de los habitantes de Santa María; para Larsen, la apertura se convierte en la posibilidad de concretar una “obra” perfecta, para Barthé es la oportunidad de abrir su propio periódico; y para los demás personajes, el burdel constituye el punto hacia el cual –o contra el cual- se erige toda una serie de escrituras donde confluye la narración, la historia y la poesía que escriben diferentes personajes en la novela y que conforman un nivel de las escrituras “literales”. Por otro lado, las prostitutas, ruinosas y grotescas, convocan las fantasías de todo el pueblo. En tal sentido, las prostitutas traducen una metáfora, quizás, de lo real de la literatura (aquello que provoca la escritura, pero que nunca se entrega en la representación). A partir de allí la novela lleva a cabo un planteamiento de su propia existencia como texto narrativo entretejido con las alusiones a la literatura dentro de la literatura desde donde es posible reflexionar sobre el texto escrito en términos éticos y epistemológicos.

II. *Juntacadáveres*

Juntacadáveres (1964) narra, en una línea argumental, la breve historia del prostíbulo que Larsen abre en la costa de Santa María desde su inauguración a su clausura y las acciones y reacciones individuales y colectivas en el pueblo motivadas por el burdel. Un narrador omnisciente de tercera persona relata los antecedentes fraudulentos de la apertura del burdel, así como detalles del pasado de la vida de Larsen, conocido como Junta, antes de convertirse en el cafiche que había anhelado ser desde su juventud. Euclides Barthé, concejal y boticario del pueblo, está interesado en abrir un prostíbulo legal en Santa María y le propone a Junta la dirección del negocio. En el concejo municipal se revelan las tensiones de un mundillo en que las alianzas políticas y económicas definen las relaciones, viejas y nuevas, de la vida local. La aprobación de la apertura del burdel es el resultado de acuerdos corruptos: Barthé consigue el permiso después de vender su voto a los conservadores quienes necesitan, a su vez, la mayoría para la aprobación de un proyecto de ley relacionado con los cargadores de la estación del ferrocarril (burdel y ferrocarril son las manifestaciones tangibles de la economía de mercado en una ciudad que parece estar en vías de modernización). Junta se queda en Santa María esperando la autorización para la apertura del burdel. Allí lleva los libros de la contabilidad del periódico *El Liberal*, resignado ante lo que él piensa será un seguro fracaso. Tres años después, Díaz Grey, médico de la ciudad, le anuncia a Junta la aprobación del proyecto y le plantea los detalles de funcionamiento. El relato expone un triángulo conformado por Junta, Barthé y Díaz Grey que articula las fases por las que pasa el burdel, del principio a la clausura, con el proceso mismo de la escritura.

Otra línea argumental da cuenta de la relación entre Jorge Malabia, joven poeta que narra en primera persona, y su cuñada Julia Bergner,¹⁹ la viuda que enloquece. Ambos personajes pertenecen a dos familias representativas de Santa María asociadas con el destino cultural y moral de la ciudad. Los Malabia son los dueños de *El Liberal*. Francisco Malabia, el padre, tiene también capital invertido en negocios inmobiliarios. El arrienda la casa de la costa donde funciona el prostíbulo que administra Junta. El cura Antón Bergner, tío de Julita, custodia la decencia de los feligreses y se pone a la cabeza de las acciones en contra del burdel, pero no puede prever los actos que involucran a su propia familia: de manera eminente la relación clandestina entre Jorge y Julita, que progresa sentimental, sexual e imaginativamente en las diarias veladas nocturnas. Él encarna, casi siempre, el papel de su hermano muerto, mientras que ella termina suicidándose al final de la novela, atormentada con la idea de estar embarazada del difunto esposo. Su muerte anticipa el cierre del burdel y la expulsión definitiva del cafiiche y sus prostitutas.

Onetti y la literatura de su época

Cuando en 1964 se publica la novela *Juntacadáveres* del escritor uruguayo Juan Carlos Onetti su proyecto literario y cultural llevaba realizándose por poco más de treinta años. La

¹⁹ Mario Vargas Llosa señala una historia más en la línea narrativa de la novela: la de Marcos Bergner, hermano de Julita, que también tiene una extraña relación de odio-amor con Jorge Malabia. Marcos Bergner es el fundador de un falansterio, en predios aledaños a Santa María, donde tres parejas comparten comunamente la sexualidad y el trabajo de la tierra. El fracaso de esta experiencia lo obliga a regresar a la ciudad donde lleva una vida desenfrenada por el exceso del alcohol. Marcos tiene relaciones masoquistas con Rita, la criada de la familia, y otras amantes ocasionales del mundo de la prostitución. Para el presente estudio, usaré, solamente, las dos historias señaladas porque considero que el relato de Marcos Bergner muestra una confluencia, más bien pareja, intercalada en los otros dos niveles narrativos: el funcionamiento del prostíbulo y la historia de Jorge Malabia y Julita Bergner.

publicación del cuento largo *El Pozo* (1939)²⁰ y las novelas *La vida breve* (1950) y *El astillero* (1961), entre otras obras, ya lo habían hecho merecedor de un lugar destacado en el panorama literario latinoamericano, que si bien estuvo confinado, al principio, a círculos minoritarios, logró alcanzar, hacia la década de los sesenta, a un conjunto mayor de lectores a ambos lados del Atlántico, gracias a la expansión editorial propiciada por la demanda masiva de obras literarias que definió al *Boom* de la narrativa latinoamericana²¹. Críticos y escritores de la época, como Ángel Rama, Carlos Fuentes y Mario Vargas Llosa coinciden en reconocerle a Onetti un rol fundamental, como uno de los que abrió las puertas de la modernidad a la narrativa latinoamericana, creando un mundo novelístico propio. Según Rama, Onetti fue uno de los padres de la narrativa latinoamericana contemporánea, la cual, desde sus primeras publicaciones hizo patente el intento de quiebre con las estéticas costumbristas y regionalistas que tendían a ser dominantes en la época. Con Onetti, Felisberto Hernández, Roberto Arlt o Jorge Luis Borges la literatura latinoamericana en general, y la uruguaya en particular, revela esta vocación de ruptura

²⁰ Antes de 1939 Onetti había publicado otros cuentos en un par de diarios: “Avenida de Mayo-Diagonal Norte-Avenida de Mayo” publicado el 1º de enero de 1933 en *La Prensa* de Buenos Aires; “El obstáculo” publicado el 6 de octubre de 1935 en *La Nación* de Buenos Aires y “El posible Baldi” publicado también en *La Nación* el 20 de septiembre de 1936. La publicación de *El pozo* en 1939 sale al público en una edición de 500 ejemplares.

²¹ En “El boom en perspectiva”, Ángel Rama señala las distintas posiciones que narradores, editores y críticos asumieron en relación a tal fenómeno. Con respecto al rápido incremento en la publicación de obras literarias en el periodo, afirma que, de un lado “[l]a lista de títulos del quinquenio que abre los sesenta evidencia ese comportamiento de las prácticas editoriales, las que, en algunos casos son aceleradas, tanto por la mayor producción del autor como por la mayor difusión que les presta el sello que las publica, generando esa impresión de “bola de nieve” arrolladora que hacia 1964 habría de impresionar al público”(269). De otro lado, “[e]l lector común, poco avezado en referencias bibliográficas ni ducho en ordenamientos generacionales, se vio en presencia de una prodigiosa y repentina floración de creadores, la cual parecía tan nutrida como inextinguible. De hecho no estaba presenciando una producción exclusivamente nueva, sino la acumulación en sólo un decenio, de la producción de casi cuarenta años que hasta la fecha sólo era conocida de la élite culta. Se sumaron dos factores: la producción era realmente mayor y aun se volvió por esta misma demanda, y además resultaba abultada por la reposición de los títulos anteriores de los escritores, que volvían al mercado” (270-271).

con estéticas tradicionales, y asume una nueva forma de representar la realidad que se les presenta. La obra de Onetti se gesta a partir de las influencias creativas de los años veinte y treinta del siglo XX y su creación fundamental, se distribuye entre 1939 y 1964 (Rama 280).

Una de las influencias más importantes para Onetti, y en la que todos los escritores del *Boom* abrevarán más tarde, fue la de la vanguardia norteamericana y europea. Onetti fue uno de los primeros escritores latinoamericanos en posicionar su proyecto narrativo en diálogo con narradores norteamericanos como William Faulkner y John Dos Passos, quienes le sirven para perfilar una escritura propia en la que “se enfrenta explícitamente el problema de una generación de hombres escépticos y sin fe que ha nacido en las bruscas ciudades latinoamericanas y a la que pinta con idéntico descreimiento” (Rama 155)²².

En *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*, Mario Vargas Llosa también señala la influencia literaria del autor norteamericano en Onetti, enfatizando sin embargo en una diferencia radical:

²² El escepticismo agudizado, posterior a la crisis de los años treinta supone una de las mayores rupturas en el orden social, político y económico del mundo occidental. La prosperidad y la pujanza de *Los felices años veinte* se resquebrajaron rápidamente haciendo que un tono desesperanzador y de general amargura ante las nuevas condiciones permeara las creaciones literarias. Según Rama, las obras que escribe Onetti entre 1950 y 1964 “trazan la curva de un progresivo descreimiento que los trasporta [a los personajes] a vastas configuraciones simbólicas acerca de la decrepitud, el fracaso, el sinsentido del mundo que se ha construido ante los ojos del escritor” (155). Sobre las obras de este mismo periodo, Fuentes vas más allá y reconoce en ellas “las piedras de fundación de nuestra modernidad enajenada y el más fiel espejo de nuestros hombres “groseros o tímidos o urgentes” para los cuales “el desinterés, la dicha sin causa, la aceptación de la soledad” son como el conocimiento de ‘ciudades inalcanzables’” (Fuentes 28). Ese pesimismo toca, indudablemente, a los personajes de *Juntacadaveres* que se debaten en una angustiante soledad. Se les ve inventando proyectos ordinarios en los que, al final de cuentas, están rabiando contra las condiciones enajenantes de una ciudad como Santa María en proceso de modernización.

Faulkner nunca dejó de fingir la realidad objetiva en sus historias, éstas jamás se disparan hacia lo fantástico o sobrenatural perdiendo amarras en la realidad. En Onetti ésta es una constante, aunque [en] su mundo imaginario, puramente ficticio, no luzcan aquellos seres u objetos irreconocibles por la experiencia común de la gente como seres de pura ficción (88-90).

La singularidad de la escritura de Onetti se revela con la publicación de *El pozo* (1939) y se articula con los planteamientos sobre la narrativa latinoamericana que escribió como columnista en la revista uruguaya *Marcha*²³. En la columna semanal “La piedra en el charco” Onetti escribía, bajo el seudónimo de Periquito el aguador, sobre sus preocupaciones literarias, reclamando una literatura nacional y enfatizando, al mismo tiempo, en la urgencia de renovar la literatura uruguaya. En los primeros artículos del semanario Onetti señala los caminos que la novela debía seguir: “la interiorización del relato, de modo que se supere la realidad externa inmediata, y la renovación de las técnicas tradicionales”²⁴. Con respecto a la asimilación de las innovaciones técnicas derivadas de Europa o Estados Unidos anotó “[e]l problema de las

²³ En “Onetti antes de Onetti”, Jorge Ruffinelli detalla que gracias a la fundación de *Marcha* en 1939 Onetti encuentra “un camino más seguro y próximo a su vocación de escritor: el periodismo. *Marcha* significó para Onetti la oportunidad para desarrollar en diferentes vías el talento que venía madurando casi en secreto. Durante un par de años su actividad fue múltiple: desempeñó la secretaría de redacción, escribió agresivos comentarios literarios, volcó ironía en una serie de cartas firmadas “Grucho Marx” (sic), redactó cuentos policiales inventando autores anglosajones cuando la urgencia periodística lo exigía, y seleccionó materiales para la página literaria” (24-25). En cuanto al carácter del semanario, el mismo Ruffinelli en su ensayo “Ángel Rama, *Marcha* y la crítica literaria latinoamericana en los 60s” explica que éste era “un periódico político-cultural de una índole independiente, artesanal e intelectual (...) lo fundó en 1939 –y lo dirigió durante 35 años– un economista de gran prestigio, Carlos Quijano, y en sus páginas colaboraron muchos de los mejores intelectuales –en la economía, en las ciencias sociales, en la política, en las artes y la literatura– tanto de Uruguay como de América Latina, Europa y Estados Unidos (...) Constituyó una tribuna intelectual para el Uruguay y para América Latina, con esa libertad y heterogeneidad de preocupaciones y estilos que fundó tal vez el alto nivel de los artículos” (119).

²⁴ “Una voz que no ha sonado”, *Marcha*, N°2, 30 de junio de 1939, p. 2.

relaciones con Europa nos parece sencillo: importar de allí lo que no tenemos –técnica, oficio, seriedad. Pero nada más que eso. Aplicar estas cualidades a nuestra realidad y confiar en que el resto nos será dado por añadidura”²⁵. Vale la pena destacar la relación que Hugo Verani nota entre la realización del proyecto periodístico y el proyecto literario “[l]as afirmaciones de Onetti (...) se publican todas en 1939 y la respuesta que él mismo da a sus recomendaciones, como Mark Millington indica, es *El pozo*, la primera novela uruguaya que adopta una perspectiva literaria de validez universal, y en la cual hay una ²⁶indiscutible asimilación de nuevas fórmulas narrativas que superan a las del pasado, todavía vigentes en ese entonces en su país natal” (58).

El pozo es así fundamental en la obra de Onetti porque desde allí empiezan a moldearse imágenes y temas que se irán afinando y subrayando a lo largo de su obra posterior²⁷. Eladio Linacero, narrador y protagonista, relata sus memorias hilvanándolas con la materia de sus sueños, sus deseos y sus recuerdos fragmentados. En el cuarto sucio de una pensión, el narrador inventa un mundo paralelo “[y]o soy un pobre hombre que se vuelve por las noches hacia la sombra de la pared para pensar cosas disparatadas y fantásticas” (28). La escritura es el tránsito obligatorio de la soledad a la imaginación y, aunque diga no saber escribir, considera el ejercicio de la escritura como el camino para redimirse del hastío.

²⁵ Periquito el Aguador, *Marcha*, N° 7, 4 de Agosto de 1939, p. 2.

²⁶ Para Mark Millington, *El pozo* “can be seen as a dramatized artistic manifesto”. *Reading Onetti. Language, narrative and the subject*, 11.

²⁷ Ruffinelli destaca que los temas de *El pozo* que empiezan a componer el mundo narrativo onettiano son: la muchacha, el soñador, la insatisfacción de lo real, la incomunicación, el fracaso, la ausencia de tradiciones fundadoras, la soledad del individuo. Ver: “Onetti antes de Onetti”, Jorge Ruffinelli, 27.

Interesa mencionar *El pozo*, brevemente, no sólo porque inaugura el proyecto metaficcional que define la obra posterior de Onetti²⁸, sino porque además presenta por primera vez en Onetti el nexo entre la prostitución, la escritura y la lectura. (Ainsa afirma que la aparición de la prostituta como personaje es paralela al surgimiento del mundo novelesco onettiano, 116). En *El Pozo*, Linacero narra la escena inaugural de su escritura: “[r]ecuerdo que, antes que nada, evoqué una cosa sencilla. Una prostituta me mostraba el hombro izquierdo enrojecido, con la piel a punto de rajarse (...)” (1). A partir de allí, Ester, Hanka e incluso Ana María son el sustento de lo que él llama sus aventuras. En *Juntacádaveres* ese motivo se desarrolla aún más. Ya no es la imaginación del hombro de una prostituta o el cuarto de una pensión, es el prostíbulo el que conmociona las vidas de los habitantes de Santa María. El ejercicio narrativo representado, centrado en la prostitución y sus efectos directos e indirectos en Santa María se desdobra en tres voces, ya que no basta aquí la voz del joven poeta, que manifiesta también sus propios desgarramientos, sino también la de terceros que, son y no son clientes del negocio.

²⁸ Bart L. Lewis, en su ensayo “Juan Carlos Onetti and the auto-referential text” (1989) observa que la novela “models two careerlong patterns: the reflexivity of the narrative anecdote, rendered unrealized, defeated or ambiguous, and the presence of a narrating consciousness” (75). En el ensayo “Juan Carlos Onetti: la aventura de la escritura” (1995), Hugo Verani nota acertadamente: “[l]a “verdadera aventura” de Eladio es la escritura, la afirmación de los poderes de la ficción” (134). En la escritura de sus memorias imaginadas Linacero revela una preocupación por las etapas y los hechos de su vida que merecen ser narrados, la elección de las palabras que debe usar y las que no existen para decir lo verdaderamente significativo de las experiencias, y por el proceso de relectura de sus escritos que le obligaría a una autocorrección que le intimida. Al mismo tiempo que se plantea estas consideraciones, en interrupciones estratégicas para comentar su tarea narrativa, Linacero está lidiando con la creación de una identidad, siempre en relación con otros, a partir de lo que él mismo llama “las extraordinarias confesiones de Eladio Linacero” (29). Es en este proceso en el que “Linacero’s several adventures –with Ana María in Alaska, in “La Bahía de Arrak” –are metafictional constructs fiction within fiction, placed in the novel to draw attention to the multiplicity of possible human experience” (Lewis, 76).

Onetti ha incluido en sus relatos, con frecuencia, a escritores potenciales, en acto, o que desean escribir (la escritura puesta en escena puede o no ser literaria, puede o no ser pública)²⁹. A lo largo de su obra se revela la persistente preocupación por el problema de la creación literaria y la fundación de mundos alternativos a partir de las palabras, como así mismo la pugna la imposibilidad inherente al lenguaje de comunicar experiencias humanas. Así, buena parte de la crítica ha notado que la auto-reflexión es uno de los temas que define el proyecto literario de Onetti. Fernando Aínsa, por ejemplo, señala que “[t]oda su obra puede, con la excepción de algún relato aislado, inscribirse en ese esfuerzo decisivo de intentar organizarse en forma autónoma, artísticamente concebida, netamente auto-reflexiva” (163). Hugo Verani anota que “[e]l carácter definidor de la obra narrativa de Onetti es la continua proyección imaginativa, la continua afirmación de los poderes de la ficción” (41). Mario Vargas Llosa apunta que “la gran protagonista del mundo creado por Juan Carlos Onetti” es la “distancia entre la realidad narrada y la realidad de lo ocurre en el espacio que ocupa la ficción,” (140). Finalmente, Lewis formula que el proyecto metaficcional en Onetti, comprimido en seis novelas que el crítico analiza: *-El pozo* (1939), *Tierra de nadie* (1941); *La vida breve* (1950); *Para una tumba sin nombre* (1959); *La novia robada* (1968) y *La muerte y la niña* (1973)- muestra como “the act of narrating speaks about itself, and in so doing registers the movement from concept to realization, the problematic

²⁹ Eladio Linacero funda, en la obra de Onetti, un linaje de personajes que a través de la escritura (pero también de la fantasía, la representación de papeles, la locura: otras avenidas para inventar otras realidades) ponen en escena un deseo patente de escapar de la realidad alienante o fracasada que los abate. En *La vida breve* (1950), Juan María Brausen ante la angustia por la operación de pecho de su esposa Gertrudis y por la posibilidad de perder su trabajo en la agencia de publicidad inventa Santa María, mundo ficcional, para escaparse de su realidad. Díaz Grey, Jorge Malabia y Tito Perotti en *Para una tumba sin nombre* (1959) tratan de reconstruir, en un proceso de invención y permanente corrección, la historia de una mujer enterrada en Santa María, y en *El astillero* (1961), la imaginación y la teatralización de Petrus, Larsen, Kunz y Gálvez dramatizan numerosos simulacros que dan vida a un astillero arruinado y clausurado.

passage from raw material to finished plot in such a way as to highlight process, not product” (75).

A pesar de que este problema ha sido claramente identificado, *Juntacadáveres* (1964) no ha figurado de manera eminente en la crítica como el lugar donde el problema de la escritura aparece, con singular intensidad, vinculado al tema de la prostitución. Excepciones a eso son los trabajos de Hugo Verani (1985) y Rodrigo Cánovas (2003). Parto de sus exploraciones para demostrar que la novela aún de manera inextricable el tema de la prostitución con la reflexión sobre la escritura, la invención y la simulación de papeles. En torno a la apertura, el funcionamiento y cierre del prostíbulo, la novela vincula y cuestiona la experiencia de la literatura con la experiencia del fracaso. Ya sea desde los hechos centrales del argumento o por medio de extensas digresiones, *Juntacadáveres* expone el prostíbulo como fuerza centrípeta donde convergen múltiples degradaciones que serán el núcleo del proyecto narrativo.

Verani y Cánovas han señalado que el prostíbulo es la pieza clave, en el rompecabezas que conforma el espacio de Santa María, para entender que *Juntacadáveres* es un artista fracasado y su sueño, el burdel, una obra de arte. Verani parte de la afirmación de Onetti, en una entrevista con Emir Rodríguez Monegal, en la que señala directamente este punto:

(...) Está ahí: un día sentí, porque lo sentí, que el individuo, el tipo, el coso, como quieras, tiene su porcentaje de fe, y su porcentaje de desinterés, o por lo menos un desinterés inmediato. El individuo ese Larsen, Junta Larsen, es un artista. Claro que el concepto me salió muy entreverado (...) Mirá, en lo que me corresponde a mí como reportado, te digo que sentí bruscamente a Larsen como a un artista. Es decir: Larsen no iba exclusivamente en busca de dinero como macró cuando puso ese prostíbulo. Sino que

tenía el sueño del prostíbulo propio y de la mujer perfecta para cada individuo. Era muy complicado, demasiado complicado, entonces nunca pudo realizarlo del todo. Lo que hizo fue una caricatura. Pero como el mundo está lleno de fracasados... (En conversación con Rodríguez Monegal).

Con base en esta declaración pública, Verani formula que la novela propone y desarrolla un principio clave de la literatura onettiana: “la identificación de la condición del hombre con la del artista, en el sentido que toda actividad humana por humilde o perversa que sea, debe enriquecer las posibilidades vitales, es decir, toda empresa humana deber ser guiada por el afán de perfección” (Verani 218). A partir de allí, la fundación del prostíbulo se traduce en metáfora creativa liberadora, en tanto la figura del artista que crea y la gestación del texto narrativo como acto de salvación son recurrentes en la obra de Onetti. Sin embargo, el tema que estudia en su texto “Un diálogo de artistas fracasados: Juntacadáveres” expone que “las historias de la novela no están subordinadas a un tema sino a un juego de conciencias artísticas” (220). La metáfora de la creación artística, en la explicación de Verani, reitera los momentos creadores sin importar el oficio o actividad del personaje, sino “la reiteración del instante creador, la consciente preocupación por el acto inventivo en sí mismo” (220). Desde esta interpretación Verani establece, perspicazmente, una red de correspondencias entre el burdel de Larsen, el falansterio de Marcos y la casa de Julita revelando que existe un juego de conciencias artísticas en el que todos los personajes actúan “como si fueran figuras de una galería de espejos enfrentados en el ansia de la perfección”. De modo que puede verse en Larsen, el padre Bergner, Jorge Malabia, Lanza, Julita, el farmacéutico Barthé, entre otros personajes ese afán humano y vital de alcanzar la perfección, al mismo tiempo que hacen visibles los consabidos fracasos que implicará tal tarea.

Cánovas amplia la metáfora creativa desarrollada por Verani para proponer que la red de parentescos entre personajes tan disímiles aparece duplicada por una red espacial en la que la imagen del prostíbulo permite una reorganización de diferentes lugares en el pueblo revelando los fracasos cotidianos en el funcionamiento de Santa María. El trabajo de Cánovas, agudo e imaginativo, propone la comprensión de diferentes combinaciones simétricas, de donde “lenocinio, falansterio, iglesia, dormitorio matrimonial, pieza de empleada, sacristía, taller de galeras, cuarto de hierbas medicinales, pensión y bar se conciben como un espacio calidoscópico”. (71)

La novela de Onetti expone y reinterpreta diferentes motivos y elementos relacionados con el régimen de la ficción. Si bien no se narra, propiamente, el proceso de escritura de la novela, se asiste en su lectura a una puesta en escena de diversas reflexiones alrededor del tema creativo y literario. El funcionamiento del prostíbulo *La casita azul* es relevante para el destino de toda la comunidad Sanmariana. En *Juntacadáveres* los personajes masculinos escriben crónicas, poemas y ficciones. Las mujeres jóvenes que participan en la Acción Cooperadora y los viejos de la Liga de los Caballeros, organizaciones al servicio de la Iglesia y del padre Bergner, redactan volantes anónimos que falsean la realidad. María Bonita, una de las prostitutas, convierte un ejercicio de simulación en un rito que le permite reinventarse como si fuera un personaje de ficción.

En ese sentido, Verani analiza los personajes de *Juntacadáveres* y señala que hay una insistencia de seres marginales abrumados por diversas formas del acabamiento y que “aunque las situaciones y las actitudes sean distintas, el acto de inventar su propio código de vida se convierte en victoria de la fe en el poder redentor de la imaginación”, aún más, “el texto [se suscribe] en un ritual que remite, en última instancia, a una ley estructural aplicable a toda la

obra de Onetti: la reiterada necesidad de crearse su propia realidad para enfrentarse al desolado devenir humano” (231).

Todas estas operaciones plantean la proyección de un individuo en otro, al que se repele o se desea, y muestran las diferentes avenidas de la ficción reafirmando que, también en *Juntacadáveres* se formula el asunto de la auto-reflexión explorado por Onetti reiterativamente en el conjunto de su obra. En ese sentido el espacio del prostíbulo es apenas un pre-texto que cumple, literalmente, con la función de originar el relato/los relatos que suscita su presencia en la comunidad. Ya Mark Millington ha notado que:

The brothel which is set up in Santa María has two functions. On the one hand, it brings into focus various, rather distinct personal preoccupations in different characters (...) On the other hand, the general clash in Santa María over the brothel brings into focus the novel's crucial underlying disposition of values. In broad terms, this disposition is revealed by the antagonism to or interest in the brothel in certain sections of the population of Santa María. (293)

Parentescos viciados entre el burdel y el pueblo de Santa María

Juntacadáveres se abre en un vagón del tren en el que Larsen y las prostitutas María Bonita, Nelly e Irene llegan a Santa María³⁰. En la descripción de un narrador en tercera persona se representa a las mujeres como seres grotescos por su vejez, fealdad y desánimo. El énfasis en sus cuerpos obesos y sudorosos, así como en los objetos que llevan (carteras, espejos y

³⁰ En Onetti. *Los procesos del relato* (2009) Josefina Ludmer plantea que “La apertura del relato con los motivos de la llegada y la visita de algo insólito es evidente en los *incipit* de *Los adioses*, *Juntacadáveres*, *El astillero*, “El caballero de la rosa”, “la novia robada” (...) es, así mismo un motivo permanente: a partir de esa muerte se desencadena el relato o se precipita su cierre. Finalmente, la partida o muerte de lo que llegó en la primera parte, abriendo la narración, es el cierre más característico de Onetti, visible en *Juntacadáveres*, *El astillero*, *Los adioses*, “Un sueño realizado”, “El caballero de la rosa”(63).

maquillaje) deja al descubierto un sentimiento de rechazo que cosifica las prostitutas y las sitúa como presencias ajenas y desconocidas al paisaje de la ciudad. Esta caracterización de las mujeres se repite posteriormente cuando se instalan en *La casita azul*. Allí su presencia la determina el precio que pagan los clientes: diez pesos cada una. Después sólo es posible ver a dos de ellas, Nelly e Irene, en un recorrido semanal marcado en términos comerciales³¹. Al final del día lo único tangible son las mercaderías “paquetes con perfumes, telas y vestidos”. Adentro de esa sociedad capitalista, también las prostitutas quedan reducidas a la cosa, la mercancía. Los productos de la compra son equivalentes a la valoración que el narrador hace del cuerpo de las muchachas en piezas fragmentadas³² “las narices que olfateaban los jabones y perfumes”, y las “caricias mutuas de brazos, pechos y gargantas” (75)³³. Las prostitutas de *Juntacadáveres* son la esfera comercial de Santa María, son el mundo del consumo. De un lado, ellas se venden y compran, pero también hacen parte del mundo del gasto. Dicho con la terminología de Bataille, las prostitutas representan la parte maldita de la ciudad: manifiestan una economía del derroche en los dos vértices de la cadena mercantil: los hombres de Santa María derrochan lo producido

³¹ Fernando Ainsa opina que, las prostitutas en la novela de Onetti son las únicas de suscitar la piedad: “cuando Irene y Nelly se pasean por las calles de Santa María todas las tardes de los días lunes, su deambular provoca automáticamente la solidaridad del lector. La hostilidad de la población, el rechazo de los demás, las convierte en el objeto de una pureza, que la malicia de la población en nombre de su moral, ahoga en la “baba” de la normalidad” (“Las trampas de Onetti” 117). Creo, por el contrario, que el énfasis en la cuestión económica del paseo, aunado a la insistencia en su decadencia física, las aleja de esta idea de pureza.

³² Esta fragmentación corresponde, también, con la imagen que se llevan las prostitutas de los demás residentes “solo habían visto manos y pedazos de piernas, una humanidad sin ojos que podía ser olvidada enseguida (...) llevaban hacia la casa la imagen, increíble como un sueño, de un pueblo sin gente, de negocios que funcionaban sin empleados, de ómnibus vacíos y veloces que se abrían paso con las bocinas en calles desiertas” (75). La estrategia de representación remueve, a todas luces, cualquier rastro de humanidad y acentúa el carácter maquinal, sombrío de esa comunidad.

³³ David Butler explora en un ensayo comparativo las distintas formas en que las novelas de Onetti ponen el cuerpo en primer plano fragmentándolo y alejándolo en una constante colección de partes. “Carnavalization and the fragmented body in Juan Carlos Onetti”, *Bulletin of Spanish Studies*, Volume LXXXII, Number 1, 2005, 75-100.

de su trabajo en el sexo que ellas venden, y ellas gastan el excedente, también, improductivamente. Por otro lado, la representación del cuerpo de la prostituta en la novela de Onetti se expresa como la alegoría de la modernidad propuesta por Baudelaire “the prostitute appears as a commodity and as a mass produced article” (Osborne, 124). El origen etimológico de la palabra prostituta, *pro* (delante de), *stitutus* (estar), “estar delante de”, propone la cuestión de exponerse en público (como las mercancías que ellas ven a través de los escaparates de las tiendas) para pertenecer al mundo del consumo. La originalidad de Onetti consiste en desafiar las ideas de esa materialidad corporal y sexual poniendo en el centro del prostíbulo a tres mujeres feas, desanimadas y decrepitas.

Las prostitutas en Santa María producen una pulsación entre el rechazo y el deseo. Los pobladores dejan las calles solas, cierran puertas y ventanas el día de su llegada y desalojan la estación del tren. Por otra parte está el deseo de los hombres que visitan el burdel y el impulso del propio pueblo, atraído ante la idea de combatir este enemigo de las buenas costumbres. La voz colectiva presenta esta vacilación explicando que había dos grupos en Santa María “nosotros los que bajábamos el camino y los que no lo bajábamos”, unos que “íbamos a llamar a la gruesa puerta de la casa de la costa [y] los que no descendíamos el camino sinuoso y polvoriento”. La familia Malabia muestra de otra forma el lugar problemático del prostíbulo en el pueblo. Francisco Malabia, el padre, abanderado del progreso de la ciudad, se lucra con la renta del lugar donde se explota el comercio sexual, pero le prohíbe a su hijo la entrada al burdel. Jorge se debate ante esta imposibilidad a lo largo de la historia, pero a cambio escribe sobre la experiencia sexual con su cuñada desde la apertura del burdel en Santa María.

Es relevante que en el texto se pase de la fragmentación de los cuerpos de las prostitutas a su casi desaparición, en efecto, como ya lo ha indicado Cánovas “en este prostíbulo a las mujeres

apenas se les divisa y menos, ejerciendo su profesión” (37). No hay aquí una abyección de los cuerpos en el sentido propuesto desde el psicoanálisis lacaniano y reformulado por Kristeva donde el objeto de abyección, sucio y vergonzoso, termina siendo sublimado. Lo que sí se percibe es una estrategia de degradación que oscila entre la presentación extravagante que describe a las mujeres con vestidos largos, apretados en la cintura, con rellenos y remolinos de tela en las caderas, los sombreros con frutas, flores y velos y una mirada mercantilizada que las define explícitamente como cosas. Además aquí la representación del burdel que devora las imágenes de las prostitutas (se traga estos cadáveres) deviene en infierno, en eje que repele y atrae, ante el desafío permanente de transgredir la ley moral de la ciudad³⁴.

Por un lado, la realidad de Santa María es literaria: la inventa Juan María Brausen en *La vida breve* (1950)³⁵ de la misma forma que inventa a todos los personajes que la habitan. Entre ellos, el lacónico y desesperanzado doctor Díaz Grey que en *Juntacadáveres* constituye, al lado Barthé y Junta, las piedras angulares de la apertura del prostíbulo.

No es desatinado proponer que los ecos del título de la novela alcancen también a los confabuladores del prostíbulo: Barthé, Junta y Díaz Grey. Es el proyecto del prostíbulo lo que los convoca en una suerte de complicidad maldita y clandestina. Cada uno, con intereses diferentes, mueve los hilos que hacen posible que el burdel sea parte de la realidad Sanmariana y no

³⁴ La historia transcurre privilegiando lo que acontece en otros espacios cerrados como la casa de Jorge, la casa de Julita, el bar y la iglesia.

³⁵ Ludmer coincide con otros críticos al afirmar que *La vida breve* (1950) es una novela fundante en la obra de Onetti. “Allí emergen escenas, motivos, lugares, un tipo de sucesión determinada, un ritmo, una lógica, un modo de abrir y cerrar que en adelante, y hasta *La muerte y la niña*, serán momentos típicamente significativos, reiterados específicamente onettianos: pensar el estatuto de la ficción, la posibilidad de narrarla y el proceso en el sujeto que la enuncia equivale a informar;”(Onetti. Los procesos de construcción del relato,17). Con esto en mente vale la pena anotar que Brausen usa su ficción para, entre otras cosas, entrar al apartamento de Queca, una prostituta que vive al lado de su casa. En ese mundo Brausen es Arce y deja de ser el empleado mediocre de una agencia de publicidad para convertirse en un cafiche que le permite desbocar sus fantasías sexuales y asesinas.

solamente de sus sueños secretos. Hay una referencia constante a la vejez y a la ruindad que los tres personajes encarnan: los dos primeros pasan de los cincuenta años, a Barthé lo aqueja la arterioesclerosis, y a Junta la combinación de achaques físicos y emocionales, mientras que el último, con un poco más de cuarenta años, sufre de reumatismo y de dolor intenso en el hígado y en los riñones. Además del énfasis en la penosa decadencia que cada uno experimenta, se muestra el aplazamiento de pequeños deseos causados por el paso implacable del tiempo. Desde esta perspectiva, el sueño del burdel sería, sugerentemente, el otro Junta cadáveres de la novela de Onetti: el lugar donde se concentran los proyectos postergados y los sueños del pasado. A su modo, cada uno de estos personajes se aferra al proyecto del burdel como tabla salvavidas. La arterioesclerosis de Barthé, el reumatismo de Díaz Grey y el encorvamiento de Junta, son síntomas comparables, y si se quiere de mayor resonancia, a la decrepitud con que son descritas las prostitutas de la historia.

El boticario, el médico y el proxeneta aparecen unidos en la vocación frente a su obra. Sabemos que el sueño de Larsen del prostíbulo perfecto lleva dando vueltas en su cabeza al menos veinte años. Barthé lucha tozudamente ante el Concejo del pueblo, defendiendo la instalación del burdel por casi doce años, hasta recibir una resolución aprobatoria, y Díaz Grey es el mediador indispensable entre Arcelo y Barthé para coordinar las maniobras corruptas en el Concejo y entre Barthé y Junta. Cánovas ve en Díaz Grey a un personaje marginal, pero reconoce que “funciona como un personaje cómplice de la autoría, realizando la tarea de poner en movimiento la ficción; (...) El médico obra aquí como un viejo alcahuete, cooperando con la autoría para conectar a diversos personajes y también, al lector con la historia narrada” (85-86). Con respecto a este papel de Díaz Grey hay dos momentos clave, en uno de los últimos capítulos de la novela, que merece la pena resaltar: Díaz Grey evoca el nombre de Brausen recordando que

fue aquel quien lo trajera a Santa María. Después, en medio de una conversación con un grupo de adolescentes y la sobrina nieta del viejo Petrus, el de la fábrica de conservas, el del astillero, y el fundador de Villa Petrus, Díaz Grey reflexiona sobre su oficio de médico:

A todos ellos los ayudé a nacer y tal vez estuve imaginando una especie de superioridad encima de sus alaridos, de sus cuerpos lívidos y miserables, tal vez imaginé que ellos aceptaban deberme alguna forma del agradecimiento. Y ahora llegaron a los quince años y empiezan a ocupar sus sitios y a desplazar, empiezan a creer que la vieja aventura tediosa y apasionante, la interminable reiteración de lugares comunes, se inicia con ellos y que ellos la van descubriendo y creando. Y es verdad, tengo que aceptarlo; ellos van haciendo, entusiastas y sumisos, uno a uno, los capítulos de la invertebrada historia y no saben que ella estaba antes, que vuelve a hacerse con ellos, que los hizo y los hace a ellos para confirmar su porfía maniática (217).

Ciertamente, estas menciones de Díaz Grey sobre Brausen y sobre su importante labor como cirujano ayudando a dar a luz a las mujeres en el pueblo exponen una correspondencia sugerente con el universo de la ficción. Además, no debe olvidarse que durante el transcurso de la novela se nos presentan reflexiones del médico en donde se le representa como una figura con gran poder. Muy al inicio del relato, cuando se están organizando los detalles para abrir el burdel, Díaz Grey reflexiona: “es necesario que me esfuerce y me apresure, que corra todos los riesgos de error para cumplir mi pacto con Dios, según el cual debo conocer y mirar a cada uno” (26). Capítulos después, se le oirá meditar: “[e]n cuanto a los otros, a los que me ven curar, hacer sufrir, presentar cuentas, a los que están obligados a considerarme como un pequeño dios que puede imponerles el dolor o suprimirlo, que puede o podrá matarlos o ayudarlos a vivir” (88). Estas declaraciones son reveladoras porque sitúan al personaje al lado de Brausen su creador en

el mundo representado de *La vida breve* y también, en un sentido más extenso, al lado del escritor. Hay una correlación entre la labor creadora de Brausen y el oficio del médico que ilumina las figuras de la autoría y la creación artística.

En la narración del joven Malabia, Díaz Grey aparece como un extraño admirador del final del prostíbulo. La ruina del burdel se conjuga con el final de la obra que leemos, vida y literatura entrecruzadas sin posibilidad de disociación: “el doctor Díaz Grey (...) hablaba poco y sonreía como si la historia del prostíbulo y el último capítulo que contemplaba fuera obra suya” (230). En el gesto de la risa se confirma la comprensión de la tal “porfía maniática” que juegan historia y personajes: los últimos consideran que crean lo narrado, sin saber que son los creados y definidos por una historia que los hizo y que los hace. El joven Malabia narra con verdadera aversión la actitud del médico frente al final del burdel: “continuaba divirtiéndose, necesitaba atestiguar el momento final” resolviéndose a decirle después: “Estoy seguro de que todo esto lo inventó usted. Es absurdo, ya sé. Y me refiero a todo, no solo al final que está resuelto a contemplar más por un misterioso, para mí, sentido del deber que por el goce que pueda darle asegurarse de la derrota. Es decir, de su propio fracaso” (232). Es relevante que en medio de la historia se mencione un detalle que solo cobra significado con las palabras finales de Malabia al médico sobre la contemplación del fin de su propia obra. El dato lo da la voz colectiva cuando afirma que Díaz Grey, mandadero entre Arcelo, Barthé y Juntacadáveres, es el que avisa al cura Bergner sobre el acuerdo político de los representantes en el concejo para dar vía libre al prostíbulo. Es por ello que Malabia se refiere a él como el inventor de todo, es decir: el creador de los acontecimientos referidos al prostíbulo desde el inicio hasta la expulsión. Malabia acusa al médico de tener una “incurable expresión de vigilancia”, sugiriendo con ello no su participación

como mero testigo de los acontecimientos, sino como creador último de la historia que acababa de cerrarse.

Estas interacciones ponen en escena la cuestión de la creación de ficciones y las relaciones de éstas con la vida misma y en este sentido, la trinidad conformada por Junta, Barthé y Díaz Grey exhiben una forma específica de autoría sobre el prostíbulo, la obra: el sueño, la creación y materialización, y el fracaso. En atención al epígrafe de Mario Vargas Llosa que abre este capítulo es legítimo mostrar que la obra del prostíbulo, entendida como una ficción para los tres personajes, al mismo tiempo que aplaca por un tiempo su insatisfacción en el mundo que viven, estimula un vuelo a la imaginación capaz de proponer otra existencia. El regreso a la realidad termina, invariablemente, rompiéndose en las grietas del fracaso.

En la realidad del texto, Santa María es una pequeña ciudad portuaria, provinciana, que sostiene comunicación con otras urbes a través del ferrocarril y el río. El flujo considerable de visitantes y las muestras de una naciente modernización la convierten en lugar ideal para instalar un negocio donde se comercia la sexualidad. El burdel entra a formar parte de las prácticas económicas y en ese sentido encaja sin dificultades: “había pasado a confundirse con las tantas cosas que formaban la fisonomía de la ciudad: la rambla, los puestos de frutas y verduras que cubrían la plaza en las mañanas de los domingos, las líneas de ómnibus que unían la ciudad con la Colonia y con el barrio que se iba extendiendo alrededor de la fábrica de conservas.” (103).

Para Junta esta pequeña ciudad en expansión es, sin embargo, “un poblacho que ahora llaman ciudad” (58), un “pueblo jodido, pueblo de ratas” (78). Desde el cuarto oscuro de su pensión, la enceguedora luz artificial, el ruido de los motores, el bullicio, la velocidad y el trajín, evidencias de que el pueblo está en transformación, son experiencias incomprensibles,

pero al mismo tiempo comparables con su propia manera de integrarse a la incipiente modernidad de Santa María. Tiempo antes de abrir el prostíbulo trabaja en *El Liberal* llevando los libros de contabilidad. Este oficio en el que desempeña un acto despreciable de escritura es el único trabajo que ejerce a lo largo de su vida por fuera de la esfera delictiva y de la prostitución. Aunque se opone a su aspiración juvenil de tener una mujer perfecta y un lupanar perfecto, este trabajo vulgar como administrador de cuentas es una suerte de recurso que le asegura la expiación. Desde allí toma la fuerza para, en compañía de Barthé y Díaz Grey, trasgredir la ley, superar lo prohibido y en un desafío a ese pueblo que odia erigir un espacio autónomo en el cual fugarse.

Relaciones productivas: puestas en escena inspiradas por el burdel

La narración construye una imagen especial del burdel en el que se prescinde de descripciones sobre encuentros sexuales (y de las transacciones económicas motivadas por esos encuentros) y que a cambio privilegia los pequeños actos de simulación personal y dramatización colectiva. Me interesa mostrar dos ejemplos concretos. En el primer caso, María Bonita no participa del paseo semanal con Nelly e Irene para quedarse en su cuarto representando un propio ritual: cierra las chapas de la entrada, toma su acostumbrado licor, enciende un cigarrillo y se acomoda junto a la ventana para simular, en un momento breve, que es otra mujer. Dice el narrador: “ella jugaba a suponer una María Bonita apenas envejecida, en calma, construida con actos de bondad y comprensivas renunciaciones, con trajes y modales que habían nacido para ser copiados, con una sensación de la vida que no chocaba ni habría de mezclarse con las ajenas” (72). Junta también participa de estas puestas en escena, los dos “mentían y olvidaban, o se ayudaban a mentir y a olvidar;” (73). Los dos comparten una historia de vieja data: María Bonita lo saca de la cárcel y lo acompaña en innumerables travesías. En este encuentro semanal en el

burdel ambos se aventuran en una relación sexual, ya ceremonial, donde se subraya esa posibilidad de proyectarse en lo que fueron y significaron en el pasado, es decir, de reinventarse en lo que ya no son a través de la reflexión en el espejo, de reproducirse en una refracción especular: “A veces volvían a abrazarse como dos fantasmas en la oscuridad, y forcejeaban por el placer, sin egoísmo ni prisa, seguros de que el espejo junto a la cama rejuvenecía en veinte años sus cuerpos al copiarlos” (73). No hay en esta relación una pérdida de los sentidos ni una marca del exceso para confluir en un aislamiento erótico, lo que se aprecia en estos encuentros sexuales es la repetición, casi monótona, de dos seres que comparten hastíos similares. En la representación de cada semana Junta y María Bonita escapan, transitoriamente, de la realidad que les impone el prostíbulo para buscarse en un “otro” que sólo es viable en las puestas en escena.

La urgencia de este deseo imaginativo se hace patente en otras situaciones que no están relacionadas con la práctica sexual, pero sí con esta idea de un ejercicio *performativo*. Hacia el final de la novela cuando Santa María pone en marcha el complot definitivo en contra del burdel, Junta se percata de que *La casita azul* permanece vigilada por tres hombres. Manifiesta un inusitado deseo de conversar. No obstante, nos damos cuenta rápidamente, que esta tertulia más que predecir un diálogo anuncia la creación de una fantasía: “-Me gustaría estar con un hombre para hablar. (...) Me gustaría estar con el doctor Díaz Grey” (132) le dice Junta a María Bonita. Ella le responde: “Por qué no va a servir hablar conmigo? Háblame como si yo no estuviera. (...) Háblame como si yo no estuviera” (138). En el fondo a Junta no le interesa el interlocutor porque lo que tiene que decir no puede ser traducido mediante las palabras, hablar es una acción, más bien, inútil porque Junta “podía mediante el recuerdo jugar a que estaba vivo” (139). La reiteración en la clausura del burdel se vincula con la postulación de Junta como un difunto, como una leyenda

que pronto empezaría a crecer y a adulterarse (vuelve constantemente a ese reino perdido de la juventud). Puesto en la tarea de evocar los pasajes de una vida terminada y de reconstruir su propia historia “sólo le era posible hablar de Junta consigo mismo” (139). El tal soliloquio termina siendo la puerta de entrada para extraviarse en elucubraciones sobre el pasado, sobre esa muerte repentina, producida con el final del burdel, que terminaría precediendo a la muerte definitiva. Al final de la escena el *macró* se sabe feliz de saber que “estaba con Junta, ahora muerto y susceptible de comprensión. (...) sonriente, confuso, emocionado por buenos propósitos (...)” (140). La creación de este mundo alternativo en el que él mismo puede verse escindido en dos es otra vez la condición de renovarse frente ante la idea de su propia muerte.

Lo que pasa en estas dos escenas es crucial para entender las formas en que el burdel catapulta a muchos de los personajes de la novela hacia la ficción. También al final cuando Marcos Bergner y Jorge Malabia entran al prostíbulo —en lo que el primero denomina “un viaje de turismo” y el narrador “una aventura prostibularia”— es posible notar en el relato un acento de teatralidad. Los dos jóvenes entran de madrugada, Marcos sostiene una pistola en la mano, recorre el lugar vaciando sus bolsillos, escupe la cara de Juntacadáveres, lo insulta y juega con el arma. Después reparte cigarrillos y trago, busca tangos en la radio y se pone a bailar con María Bonita en una actitud completamente delirante. Marcos y Jorge terminan viviendo en el burdel por un tiempo indeterminado.

Lo que convierte a Marcos en nombre de la guerra santa contra el prostíbulo y en nombre de la acción de limpieza de “la porquería que ensucia Santa María” corresponde más con una necesidad de sentirse completamente vivo que con una actitud sincera de odio. El burdel le sirve a Marcos para hacerlo vivir otra vida, si se quiere, más entusiasta y prometedora que la de sus

borracheras y peleas cotidianas³⁶. Su instalación en el prostíbulo le confiere una felicidad que no puede encontrar en el mundo intolerable de Santa María. El mismo da la clave del alcance de su estadía en la casita de la costa. Dice Marcos: “Me emborracho con el increíble Juntacadáveres, jugamos a las cartas, *nos contamos por turnos mentiras bien hechas*” (211-212 Énfasis mío). Aunque ni Junta ni Marcos escriben, resulta difícil no relacionar esas “mentiras bien hechas” con las “mentiras verdaderas” con que Mario Vargas Llosa define las ficciones narrativas en su texto *La verdad de las mentiras*. El escritor señala:

Las novelas mienten —no pueden hacer otra cosa— pero ésa es sólo una parte de la historia. La otra es que, mintiendo, expresan una curiosa verdad, que sólo puede expresarse encubierta, disfrazada de lo que no es. Dicho así, esto tiene el semblante de un galimatías. Pero, en realidad, se trata de algo muy sencillo. Los hombres no están contentos con su suerte y casi todos—ricos o pobres, geniales o mediocres, célebres u oscuros— quisieran una vida distinta de la que viven. Para aplacar —tramposamente— ese apetito nacieron las ficciones. Ellas se escriben y se leen para que los seres humanos tengan las vidas que no se resignan a no tener. En el embrión de toda novela bulle una inconformidad, late un deseo insatisfecho (16).

El absurdo de la estadía de Marcos en el burdel no se reduce a una hombrada como se lo reclama su tío, el cura Bergner, es, a través de ese ingreso, que este personaje reafirma, a través de la dramatización, el impulso de crearse otra versión de la realidad que quiere vivir y superar

³⁶ Este personaje manifiesta una forma particular de oponerse al mundo. Su personalidad antisemita, antiliberal, antiyanqui, antisoviética lo mantienen en un estado de furia permanente. En la *Verdadera Historia del Primer falansterio sanmariano*, escrita por Lanza, se le adjudica a Marcos, su fundador, una imaginación novelística propia de los analfabetos para disponer variadas ceremonias en la comunidad báquica que dirigía. También allí estaba dado a expresar ese impulso de creación que lo llevaba a asirse a un universo a su propia medida.

su propio fracaso con el Falansterio. Jorge Malabia también accede a este espacio desafiando la adolescencia y minoría de edad de las cuales se queja. Jorge señala en su relato “[a]sí empezamos a vivir los seis. No quiero saber cuánto tiempo duramos juntos (...). Puedo pensar que fuimos felices hasta el final” (222). Esta felicidad se basa en el hecho de transgredir las leyes y las costumbres de Santa María que impiden entrar al burdel —aunque esta no se refiere a la prohibición que diviniza aquello que se prohíbe de la cual nos habla Bataille—, pero también de poder sentirse grande a fuerza de imitar los gestos teatrales del mismo Marcos cuando fuma o llena los vasos con licor.

Actos de escritura: poesía, crónica y anónimos como refugios entre el fracaso y la salvación.

El autor de *Juntacadáveres* arma el mundo que los personajes habitan en una permanente alusión a la obra irrealizable, el plagio de la obra, la obra perfecta, las fuentes, la verdad y la mentira, los sueños absurdos y las diferentes perspectivas para narrar un referente común: la conmoción de Santa María en los días que funcionó el burdel. La dramatización de lectores y escritores en la novela propone la narración de la historia de Santa María como un medio para canalizar los retazos de historias individuales y de la comunidad. El alcance de la metáfora creativa se traduce, en la novela de Onetti, en su propia poética de la escritura. La exhibición de diversos cuerpos textuales (versos, capítulos de la novela, crónica histórica, volantes), la sugerencia de diferentes medios (el periódico, las cartas, tarjetitas clandestinas) y de personajes involucrados en algún proyecto de escritura (el poeta Malabia, internado en sus propias fantasías, Lanza y su deseo de haber escrito una obra genial, Barthé y la fundación de un diario, y hasta la indignación del pueblo de Santa María conjugados para planear anónimos y cartas) dan muestra patente de las apuestas por la escritura y la ficción como acciones vitales. No obstante, la novela también cuestiona el estatuto del acto de escribir al sugerir que hay una suerte de degradación en

los textos cuya escritura se rige por fuera de principios estéticos o de goce intelectual, como es el caso específico de las publicaciones periodísticas. En *Juntacadáveres*, los narradores parecen decirnos, tiene más mérito la confabulación de los volantes anónimos que el oficio desempeñado en los diarios que envilece por parejo tanto a los dueños y administradores como a los empleados de baja monta. En el siguiente apartado mostraré los referentes de la novela que permiten reflexionar sobre los distintos vínculos entre la escritura, la ficción y la vida misma y su poder creativo a partir de las vicisitudes acaecidas en Santa María con la instalación del prostíbulo.

Para explicar esta característica escénica que tiene el prostíbulo en la novela *Juntacadáveres*, Rodrigo Cánovas ha señalado que:

El prostíbulo se incluye como la pieza que faltaba para establecer relaciones simétricas entre espacios muy disimiles, sean éstos lenocinios, droguerías, fincas, cuartos de empleada o sacristías. Convergiendo los espacios hacia una sola matriz e increíble simbiosis, convergen también los proyectos que animan a sus moradores, revelándose todos como actores que luchan por crear un nuevo orden desde sus distintas manías y vocaciones, como escribir, enloquecer, prostituir, evangelizar o educar (69).

Acaso, la parte más relevante de la cita consista en destacar la convergencia de las aspiraciones de los habitantes en sintonía con sus fantasías y vocaciones. La inauguración del burdel en Santa María pone en marcha la experiencia de distintos avatares y articula diversas acciones escriturales.

La voz del poeta

Jorge Malabia es el hijo menor de los dueños de *El Liberal*. A sus escasos dieciséis años experimenta la pérdida por la muerte del hermano mayor y un particular vínculo amoroso con la

viuda de áquel. Empieza a escribir desde el momento de la llegada de las prostitutas a Santa María. La primera línea que leemos en el segundo capítulo “[l]as mujeres llegaron en el tren de las cinco, el primer lunes de vacaciones;” (11) tiene una correspondencia con lo que escribe en la parte final del mismo, en donde razona sobre las condiciones de su escritura “Iré a verla [a Julita] y es posible que le invente algo sobre las mujeres que llegaron hoy, que le diga que solo yo estaba en la estación, en la ciudad” (15). No es la llegada de las prostitutas la anécdota que interesa en sí, sino la transformación que Jorge Malabia pueda elaborar a partir del hecho. Retomando las palabras de Mario Vargas Llosa, “no es la anécdota lo que decide la verdad o la mentira de una ficción. Sino que ella sea escrita, no vivida, que esté hecha de palabras y no de experiencias concretas. Al traducirse en lenguaje, al ser contados, los hechos sufren una profunda modificación” (18).

Este joven que nos narra algunos capítulos de la novela es en esencia un poeta aunque, como lectores, lo primero que descubrimos en el texto es un relato en prosa: el segundo capítulo.³⁷ Este personaje del poeta se construye sobre la pose del parecer –de estilo decadentista–: usa boina, fuma pipa y de parte buena parte del tiempo en íntimas veladas en los cafés de la ciudad. También se construye como poeta desde el ser, en tanto su reflexión sobre lo que hace al escribir poesía afirma que “nada de lo importante puede ser pensado, todo lo importante debe ser arrastrado inconscientemente con uno como una sombra” (53).

Desde el primer día de la apertura del prostíbulo lo que traduce en su escritura es la experiencia del mundo atormentado en que vive en oposición al mundo de los adultos. Él y otro

³⁷ Esta voz en primera persona narra también los capítulos V, VII, XII, XVI, XXI, XXIII, XXVI, XXVII, XXXIII, XXXIV (el último capítulo de la novela). Esta voz domina una tercera parte de la totalidad del relato en conjunción con un narrador omnisciente en tercera persona y otro no identificado.

joven son los únicos que presencian la llegada de las mujeres a la ciudad y a pesar de escribir sobre la impresión que les causa, lo que hay en sus líneas es la reflexión sobre las formas en que los habitantes de Santa María han ido preparando el encierro y la hostilidad para resistir a las mujeres y a su proxeneta. La instalación del prostíbulo remarca en él, la urgencia de distanciarse de lo que representa la adultez de los demás. El proceso no está desprovisto de dolor y ambigüedad: “[y]o soy yo, este ser, este “muchachito” de ellos, triste, distinto, tan inseguro y firme como ninguno de ellos podría sospechar; tan aparte y por encima de todos ellos” (83). Su escritura sobre los hechos que pasan en la ciudad a raíz de la apertura del burdel están imbricados con lo que significa para él cruzar el umbral de esa detestable minoría de edad: “no quiero aprender a vivir, sino descubrir la vida de una vez para siempre (...) recuerdo la condena y el orgullo de no participar de los actos de ellos” (83).

El joven Malabia está viviendo experiencias sexuales y literarias que son inaugurales. En *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti* (2008), Mario Vargas Llosa señala que los encuentros de Julita Bergner con Jorge Malabia “tienen un sesgo ritual, de ceremonias, en las que la viuda y el joven se enfrascan –acaso sería mejor decir extravían- en conversaciones líricas, conversaciones de oscuro sentido, que disimulan a la vez que provocan el encuentro sexual de la pareja” (175). La casa de Julita es uno de los lugares privilegiados, junto al cuarto de Rita la empleada de los Malabia, para mostrar encuentros y tensiones sexuales en los que las prácticas sadomasoquistas y sodomíticas no son extrañas. A diferencia del prostíbulo, estos dos espacios juegan con asociaciones del espacio del burdel y como resultado “la morada de la viuda de Malabia se construye como una casa de citas, una variante de la casa pintada de color celeste. En efecto, allí también se practica un comercio sexual clandestino (las citas son nocturnas y secretas)” (Cánovas 76). Hay un hecho ambiguo que se plantea entre el espacio del prostíbulo y

el cuarto de Julita. El equívoco radica en un billete que su cuñada le pone en el bolsillo con la proposición: “para hacerte feliz”. El joven no comprende el significado del dinero inmediatamente. Después de no pocos esfuerzos entiende que el único destino de ese dinero es el ingreso al prostíbulo de Junta. El tiempo de la espera para traspasar del cuarto de Julita a los cuartos de burdel equivale a la voluntad de pasar de un simulacro a otro, de las relaciones sexuales con Julita en las que usurpa la identidad de su hermano a las relaciones con las mujeres de *La casita azul* donde pretende dejar de ser un niño. A partir de la formulación de Verani que describe a Malabia como “un aprendiz de hombre”, Mark Millington, ha señalado que la marca de hombría se sella con la visita de Jorge Malabia al burdel hacia el final de la novela.

El encuentro sexual entre el joven y la cuñada no lo satisface plenamente. Se lamenta de tener que obedecer sumisamente para participar en una representación que lo enferma: representar el papel del esposo que ella ha perdido. La locura de Julita le obliga a ser otro, un sueño variable, un sueño que lo fuerza a ser Federico, Friz o Fredy, a ser siempre el hermano muerto, a caminar con sus pasos y a actuar con sus gestos. Entre el paso y la entrada a la casa se consuma una transición notable: Antes de subir la escalera Jorge afirma “todavía no sé quién soy”, después del ascenso lo empieza a intuir “luego empiezo a ser”. Entre la conversación en que Julita ha empezado a tratarlo como Federico, el joven dramatiza una representación rutinaria “yo me pasearé, perdiendo rápidamente mi vergüenza, imitando las zancadas de las botas de mi hermano, me reiré con la burlona, tierna risa en a, le tocaré al paso el hombro, la mejilla, las trenzas sólidas y anudadas” (33).

Es evidente la tensión íntima del personaje en el proceso de definirse como un ser distinto de ese mundo adulto. Julita, casi en los treinta años, es vista como la muestra ineludible de la vejez. Ella también hace parte de ese otro universo que lo hostiga y en ese sentido es similar a los

demás que le exigen formas particulares de comportamiento. Es posible que el prostíbulo se convierta en el centro de su interés, no como espacio de mera curiosidad, sino como símbolo de su urgencia por dar fin a la etapa de la adolescencia. Esta necesidad atraviesa todo el relato del poeta. Al principio leemos: “Dieciséis, diecisiete años, pienso con rabia; no los bastantes para visitar el prostíbulo” (36) y, ya hacia el final de la novela, reitera hasta el cansancio la misma pregunta en una conversación con Julita: “¿Por qué no puedo o no debo ir al prostíbulo? ¿por qué no voy a hacer lo que se me da la gana? (...) ¿por qué no puedo ir al prostíbulo? ¿por qué no puede, un tipo de diecisiete años?” (177-178). Esta pregunta, a todas luces de orden retórico, se vincula con la expresión de otra urgencia que no es menor: “necesito una mujer, lo único que me importa es una mujer (...) [m]e vuelvo a decir, casi con lágrimas, que necesito una mujer;” (99-101). El problema es que para el joven Malabia ese deseo por franquear las puertas del prostíbulo, traspasando al mismo tiempo el territorio de su infancia, subyace en una contradicción: él sabe que su padre es el dueño de la casita donde funciona el prostíbulo, rebelarse en la casa paterna (el objeto de su odio) es volver, por otras vías, a lo que representa el padre. De algún modo, en su dedicación a la poesía y a la literatura, Malabia va en contra de la idea paternal sobre el aprovechamiento del tiempo útil y victorioso en términos de producción, él, como mostraré adelante, no puede dar continuidad al periódico familiar. Parafraseando a Bataille, cada uno de sus actos de escritura son esfuerzos que le sustraen a la fuerza del trabajo. Intuyo que la fijación de Malabia por poder entrar al prostíbulo tiene que ver con la reafirmación de una postura desobediente que asume en otras situaciones.

En la escritura de Malabia, el prostíbulo cohesiona su conflictiva historia personal y familiar con la historia de la convulsionada Santa María. No debe olvidarse que la ciudad adquiere ese estatus semanas previas antes de la llegada de las prostitutas. Podría decirse que

tanto el joven adolescente como la ciudad están, a su modo, en una forma de tránsito, en el límite de dos actitudes, para él este paso es intolerable. El poeta señala en el texto las marcas que traducen la necesidad y la imposibilidad de usar el lenguaje para comunicar su experiencia. En la reflexión que se plantea sobre el mundo de las palabras se patentan la angustia y las limitaciones de este ejercicio: la palabra es “como un insecto en un papel cazamoscas, se me queda forcejeando, muda, en las mucosidades de la garganta” (37)³⁸. El poeta reconoce el desafío muy tempranamente, y a pesar de saber que la escritura se enfrenta con su propio impedimento con el de las palabras, continúa rabiando a pesar de la imposibilidad.

Puesto a la tarea de representar a Junta, por ejemplo, el poeta exhibe las trabas que le supone el proyecto:

Miro la quietud de Juntacadáveres y trato, sin éxito, de adivinar cómo es, inventar su pasado, suponerlo con la mujer más vieja de la casa en la costa, María Bonita, la casa que alquiló a mi padre. Nada, ningún recurso sirve; (...) Solo me gustan las palabras cuando se convierten en cosas; todas estas palabras del viejo Lanza, todas las del padre, las del colegio, los amigos, casi todas las que escucho son blandas como babas, caen, golpean,

³⁸ Es justamente desde Eladio Linacero que se evidencia una reflexión del lenguaje en este sentido, salvación y fracaso como caras de la misma moneda. El narrador de *El pozo* revela en dos ocasiones esta dificultad: “lo que yo siento cuando miro a la mujer desnuda en el camastro no puede decirse, yo no puedo, no conozco las palabras” (13) y hacia el final de la novela con un lenguaje más poético: “[m]e hubiera gustado clavar la noche en el papel como a una gran mariposa nocturna. Pero, en cambio, fue ella la que me alzó entre sus aguas como el cuerpo lívido de un muerto y me arrastra (...)” (29). Brausen en *La vida breve* confía en que “la palabra todo lo puede”, hasta la misma salvación: “[t]enía bajo mis manos el papel necesario para salvarme, un secante y la pluma fuente” (43). También en *Para una tumba sin nombre*, Malabia dice que ha inventado toda la historia de Rita para entregársela al doctor Díaz Grey y esperar lo que él pudiera hacer con ella. Para Díaz Grey la finalización de la escritura de la historia se convierte en un gesto de salvación: “lo único que cuenta es que al terminar de escribirla me sentí en paz” (131).

brillan, se secan y no están más. También yo las digo y me desgasto diciéndolas y las babas ajenas y las propias solo sirven para gastarme (95-96).

Con respecto a esta tensión que muestra el narrador, Verani asegura que toda “La obra de Onetti pone de manifiesto la insuficiencia del lenguaje como medio de conocimiento y la incomunicabilidad de las experiencias humanas”. En su narrativa, el lenguaje deja de ser un instrumento para describir y explicar los destinos de sus personajes y se convierte en un pasaje para una ansiedad vital, “revelando su poder alusivo y evocador, su capacidad de irradiar impulsos vitales complejos y perturbadores” (1995:133).

Sabemos que Jorge ha escrito cinco poemas. Como lectores sólo podemos leer cuatro versos. En ellos se cifran las maneras en que este narrador se expone a través de las historias que inventa, narra y representa. Leemos en los versos:

Y yo la, lo pierdo doy mi vida.

A cambio de vejeces y ambiciones ajenas

Cada día más antiguas, suciamente deseosas y extrañas.

Ir y no lo haré, dejar y no puedo (32).

Los versos están marcados por una ambigüedad que recorre la enunciación de los pronombres y por un vaivén, un cierto ir y venir entre *lo* otro, que no termina de identificar (su hermano y su cuñada) y él mismo. Ya sea que se refiera a él o a ella, la voz acentúa una renuncia y una entrega, subrayadas por un sentimiento de culpa, de su propia vida a condición de los sueños de otros, a condición de ser en las creaciones de otros. También hay una declaración de sus miedos y sus titubeos. En el “Ir y no lo haré, dejar y no puedo” el vaivén no sólo traduce la indecisión sobre la visita de esa noche en particular, sino una tensión constante en que

experimenta el personaje en relación con los vínculos que lo traban a los sentimientos por el hermano muerto y su viuda, pero también por esa casa azul donde se le niega la entrada.

Lanza: la meditación sobre la escritura

Lanza es el viejo corrector de pruebas del periódico *El Liberal*. Además de ser el único personaje que puede leer los versos del poeta³⁹, también es el único adulto que Malabia no envilece en su relato. Seguramente, su distancia del resto, se debe a que se aloja en el sótano del edificio donde funciona el diario, además de su honesto interés por la poesía y la literatura. La escena donde aparecen juntos por primera vez, subraya que ambos participan regularmente, de dilatadas tertulias en el subterráneo de *El Liberal* y en los cafés sanmarianos. Jorge comprende el vínculo singular de la relación de ambos:

Lo quiero sin ternura, y hasta los vidrios sucios de su anteojos, las bocamangas comidas, la corbata grasienta me sirven para respetarlo infinitamente más que a mi padre. Es viejo y yo soy menos que joven; no es una diferencia de tiempo, sino de razas, de idiomas, costumbres, moral y tradiciones; un viejo no es uno que fue joven, es alguien distinto, sin unión con su adolescencia, es otro. Nada podemos decirnos y aquí estamos, tomando cerveza y diciéndonos (92).

Hay una suerte de identificación especular, con ciertas inversiones y distorsiones, que ilumina la relación de estos dos personajes. Los dos manifiestan una indiferencia intencional por lo que hacen, Malabia con su actitud displicente con el lector de sus poemas y la constante

³⁹ Las contradicciones y ambigüedades que Malabia expresa en los versos antes presentados se reiteran cuando le muestra los poemas al viejo Lanza: “No me importa que él los lea o no, no me interesa lo que puedan decirme, no me interesa lo que nadie pueda decir de los cinco poemas. Son malos y buenos para mí; lo que sean para otro no tiene sentido” (55). Lanza re-escribe los versos: “Y yo la, lo pierdo, doy mi vida/a cambio de vejeces y ambiciones ajenas/cada día más sucias, deseosas y frías/irme y no lo haré, dejar que no lo crea” (137).

confesión de su fracaso. También, el viejo Lanza muestra una especie de desdén sobre sí mismo hablando de su interés en la escritura “tal vez por no ser poeta de la misma manera que no soy nada” (94). Por eso, llama la atención que el viejo vea gestos, intenciones de su pasada juventud en Malabia, y éste a su turno reconozca en él a un interlocutor, acaso el único, capaz de poner en juego sus aspiraciones vocacionales, sus apuestas en la poesía.

Interesa destacar la relación de ambos en este apartado porque los dos personajes están interesados en escribir su versión de la historia de los cien días en que el prostíbulo funcionó en Santa María. Para Lanza este proyecto es de gran magnitud, pues no se trata sólo de la escritura de una crónica sino de condensar en ese ejercicio la vocación por escribir una obra genial, “[n]ada más que un libro que lo dejaría dicho todo. Muertas la literatura, la filosofía, la teología, psicología y tantas otras cosas” (91).

Si bien es cierto que, como lo ha notado Jimena Ugaz, la importancia del viejo Lanza, además de revelar el pasado, reside en ser uno de los personajes ocupados en la documentación de la historia -el informe sobre el falansterio ha sido documentado en su libro *Verdadera Historia del Primer Falansterio Sanmariano* (154)- es el personaje que expone muchas de las preocupaciones sobre la novela y la literatura. A partir de dos instituciones aparentemente disímiles como el falansterio de Marcos Bergner (anterior a la fundación del burdel) y el prostíbulo de Junta, Lanza intenta una aproximación desde la historia y desde la literatura y encuentra que para hablar de la verdad no puede hacer otra cosa que mentir.

Las reflexiones de Lanza en *Juntacadáveres* dimensionan también lo que Maliandi ha llamado la “reflexión genérica”, que consiste en uno de los modos en que una novela se auto-alude y que se da “cuando dentro de ella se habla, no de esa misma novela en particular (lo cual,

por otra parte, puede también ocurrir simultáneamente), sino del “género” al que ella pertenece: el género “novela”, o el género “relato”, o, en definitiva, el género ‘literatura’” (24). Lanza no solamente ve y experimenta el mundo como si éste fuera un libro, al hablar del cura Bergner, por ejemplo, explica que “cuando habla todo se va muriendo. Oírlo es como leer (92)” y confiesa que tiene “una admiración, una costumbre de admiración por gentes que han vivido leyendo” (93), sino que también es el personaje dentro de la novela que sirve como pretexto para introducir variadas reflexiones sobre el género. La formulación de Lanza en cuanto a que la poesía, por ejemplo, está hecha con la materia de lo que nos falta, de lo que no tenemos es una significativa reverberación de lo que Barthes, por ejemplo, exponía sobre la función interrogativa de la literatura, de su condición de posibilidad sólo debido a que el mundo no está hecho.

Ante la imposibilidad de escribir un libro decisivo, una obra genial y única, Lanza expone que podría escribir otro. Ya ha pensado en ello y argumenta que tendría que ser:

Un libro que a fuerza de genio, de originalidad, lo dijera todo y para todos. Al mismísimo demonio con la literatura, la novelística, la psicología y etcétera. Escrito el libro, que inventaran otra cosa, otro juego. Bien, por esas contingencias, verdad, que tiene la vida, nunca escribí tal libro. Ahora se me ha ocurrido otro que puede equivalerlo. Lo que le decía, la novela hecha a fuerza exclusiva de lugares comunes. En vez de originalidad genial, eso que podemos llamar el sentido común. (106).

De acuerdo con esto, da la impresión que la experiencia del fracaso que todos los personajes experimentan en el pueblo se duplica en la confesión del fracaso de Lanza: si en Santa María no es posible nada productivo, la escritura de un libro decisivo es una imposibilidad también. Por eso se impone una relectura de esos eventos, de reinventarlos o de recrearlos y por

eso hay varios narradores escribiendo sobre las vicisitudes que vivió el pueblo durante los días en que funcionó el prostíbulo, para dejar sentado que ésta sólo existe en la ficción.

La escritura de los anónimos

Esta guerra que el prostíbulo desata en Santa María desborda la figura del narrador en primera y en segunda persona. El capítulo XIII introduce en la novela el uso de la forma del “nosotros” para contar la historia desde la perspectiva de los vecinos, de la colectividad. Es relevante que sea este el mismo capítulo que narra las condiciones en que empiezan a circular los escritos anónimos. La escritura y el envío de estos documentos panfletarios, primero a los asiduos visitantes del burdel y después, a cualquiera que toleraba pasivamente la presencia de la casita de la costa, materializan en un plano, la batalla de los habitantes del pueblo contra el burdel, y en el otro, reformulan la cuestión de la autoría. Llama la atención que la voz narrativa acentúe con lentitud, casi con deleite, las particularidades de la época de los anónimos: los detalles del tipo de papel, la forma de las grafías, las similitudes con los panfletos de mítines políticos y las posibles condiciones de apuro y clandestinidad en que habrían sido hechos. Lo que conviene destacar con respecto a la anécdota es que a la publicación de los primeros volantes, directos, violentos y combativos, le siguió una oleada de anónimos apócrifos en la época del odio delirante, más alejados de la cruzada en contra del burdel, provocados por resentimientos del pasado para lamentarse por vicios viejos y comunes. En las palabras del narrador, la escritura de los anónimos legítimos estuvo marcada por la articulación de una falta de razón y un exceso de fanatismo imposible de encontrar en las versiones falsificadas caracterizadas por los insultos y la reprimenda.

En la narración se incluyen dos ejemplares de ésta época. En el orden de la exposición el narrador presenta primero una muestra del grupo de los apócrifos a los que él reconoce como “los ominosos, sarcásticos, que buscaban relacionar cada desgracia, cada muerte, cada pérdida con la presencia de María Bonita en la costa” (105), en el que se lee: Aliarse con el demonio y con judíos puede parecer un buen negocio. Pero la divina protección se aleja de nosotros. Piense en los ahogados de la Rinconada. Medite y despierte” (105). Inmediatamente después enseña el ejemplo de un anónimo que haría parte del grupo de los originales, “más desenfadado, más enardecido”, la base que fue falsificada: “Para qué la iglesia si hay un lenocinio. Para qué un hogar si las mujeres se alquilan a diez pesos. Cuando un pueblo pierde el sentido de la decencia es justo también que pierda también la Divina Protección. Los ahogados en la Rinconada iniciaron la serie de desgracias” (105).

Varias cosas llaman la atención en el relato sobre el incidente de la circulación de los anónimos y las cualidades que los distinguen. Primero, la mención del valor especial de los originales que los hizo merecedores de ser guardados después de ser leídos, aunque el narrador tiene acceso a dos muestras, la falsa que ha sido conservada por el Doctor Díaz Grey, mientras que de la original, la del supuesto valor, no se conoce el origen. También se dice que sólo los apócrifos relacionaban todas las desgracias de Santa María con la presencia del burdel, cuando vemos que en los dos ejemplos aparece un vínculo con el desastre de los ahogados de la Rinconada. Finalmente, entre la exposición del primero y el segundo, copia y original, hay una duda sutil “puede asegurarse –versus– puede considerarse” que pone en cuestión el orden de aparición, y por ende las cualidades de original y copia. La marca entre los dos ejemplos tiende a hacerse borrosa, se diluye entre los pequeños datos que el narrador pretende mostrar con rigurosidad. En su descripción, son las copias las que aluden al prólogo, a la introducción de algo

más, aunque es la circulación de los primeros anónimos la que abre las condiciones para la movilización del pueblo y la batalla decisiva que inicia la iglesia a la cabeza del padre Bergner.

La presentación de todos los detalles muestra una suerte de juego que indicaría que lo relevante no es la discriminación entre original y copia sino los efectos que estas creaciones tuvieron en el pueblo. Estos anónimos originales y apócrifos están hechos a la manera de lo que Barthes entiende como el texto: “un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: [...] un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura” (1968: 3).

Hablando de la nueva época de los anónimos (sin hacer claridad entre los primeros o las variaciones) el narrador señala que el pueblo pensaba en una especie de fuerza superior encargada de mostrarles a los verdaderos culpables de la actual tragedia. La re-escritura y el refinamiento de los anónimos pone en escena lo que para Onetti significa la escritura: un continuo batallar con las palabras, un gesto de imitación creativo que siempre se contradice, retrocede, una búsqueda de la vida en ella y en ella el hallazgo del libro.

En el capítulo XX se narran los eventos en que una parte de la colectividad sanmariana, la organización de las jóvenes de La Acción Cooperadora y La Liga de Caballeros bajo las directrices de la iglesia católica, preparan las últimas acciones para cerrar el burdel y expulsar a los culpables de la invasión. La voz narrativa que usa la primera persona del plural no corresponde a ninguno de los dos narradores identificados hasta esta parte: el narrador-personaje y el narrador omnisciente. Sus declaraciones expresan una voz colectiva que recoge informes y hechos detallados de las acciones llevadas a cabo en la tercera época del enfrentamiento al burdel, la nueva época de los anónimos: más precisos para citar nombres, fechas y horas de los

visitantes del prostíbulo. Este narrador que no se identifica con claridad expone apreciaciones de la historia que sólo son posibles a través de la filtración de informaciones, de los chismes y de la opinión pública. Para Vargas Llosa este narrador representa “el nivel retórico de la historia, la versión chismográfica, legendaria, mítica de lo ocurrido en esos pocos meses en que el burdel de Larsen funcionó, *no lo que verdaderamente ocurrió* sino las deformaciones y transformaciones que infligieron a los hechos reales las murmuraciones, habladurías, fantasías e ingenuidades (...) que los rodearon, a partir del miedo, simpatía, prejuicios o estupidez de los vecinos” (177. Énfasis mío). La cita es iluminadora porque resalta el peso de la hipocresía, la falsedad y la mentira en la narración de los hechos como una forma aceptada de la verdad, que es la misma conclusión a la cual llega Lanza en su discusión sobre la literatura:

Muy pronto todos estuvimos convencidos de que los anónimos eran veraces, que los denunciados habían visitado la casita y justamente en el día que se mencionaba; de esta exactitud, de la falta de toda intención vengativa o calumniosa, nació la fuerza de las cartas enviadas por las muchachas de la Acción. Al leerlas no pensábamos en anónimos, no imaginábamos quienes las habían escrito, quienes habían espiado (154).

No resulta descabellado pensar que incluso en estos actos simples de escritura, los anónimos y las cartas, asoman subrepticamente, y en un lugar inesperado, la confirmación sobre una poética: En Onetti, la escritura salva y condena. En los anónimos se fraguan las últimas acciones que terminan por cerrar el burdel y al mismo tiempo condenan la mala fe y las malas pasiones que se disfrazan de virtud. Escribir se nos revela como una acción obligatoria para crear un refugio y liberarse de las imposiciones del mundo. En el caso de los vecinos de Santa María los anónimos y las cartas juegan con ciertos grados de fabulación que se conjugan con la satisfacción del deber social cumplido para resguardarse de la intromisión del pecado, de la

contaminación odiosa del negocio de la prostitución. La voz narrativa del capítulo XX, que se asume como representante de la colectividad, expone diferentes hipótesis para tratar de explicar la demora del cura Bergner en el enfrentamiento contra al prostíbulo. Una de ellas, según el narrador, la más confusa, señala que el padre Bergner “quiso, aceptó, permitió la llegada y el afincamiento del mal para que los habitantes de Santa María y la Colonia, (...) tuvieran su colectiva, patente oportunidad de tentación, de combate y triunfo. Para que demostraran, (...) su voluntad de alcanzar la salvación en la tierra” (157).

A su modo, la comunidad de Santa María escribe su propia ficción, en el sentido en que, traduciendo el posible sentimiento del cura, el pueblo sería el único lugar del mundo sin prostíbulos. Dice el narrador: “el cura sintió-suponemos, tratamos de explicar- que los prostíbulos, realidades innegables aunque no pasaran de evidencias teóricas, podrían establecerse y funcionar en la capital, El Rosario, o Salto, también en algún rancho de tierra de un pueblucho sin nombre; casi, finalmente, en cualquier lugar del país y del mundo, con excepción de Santa María.” (156). El trabajo asociado entre las jóvenes de la Acción Cooperadora y los viejos de la Liga de los Caballeros con la redacción de anónimos y cartas exaspera a la opinión pública hasta obligar a la expulsión final de las prostitutas y el cierre definitivo del prostíbulo.

Actos de escritura vulgar

En oposición a esta experiencia trascendental de la poesía y la literatura que la novela de Onetti subraya, se postula que la escritura también puede ser una actividad degradante y degradada. Por ejemplo, se nos dice que la ganancia derivada de la explotación del prostíbulo se convertiría en el capital necesario para financiar un semanario que Barthé aspira abrir. En el preludio de la instalación le recuerda las condiciones de operación a Junta: “Solo quiero

quinientos pesos por mes para ayudar a los gastos del semanario” (60). A juzgar por la respuesta de Junta, el semanario del boticario es una publicación anodina, un “diarito” sin nombre y en minúsculas que al lado de *El Liberal* pasa desapercibido, y sin embargo, éste se convertiría, con la explotación del negocio de la prostitución, en el diario del pueblo, en el sentido en que sería la lujuria de los hombres de Santa María la condición para que se prolongara su publicación. La referencia no es menor si tenemos en cuenta que la novela de Onetti desarrolla desde estos márgenes una relación entre prostitución, dinero, y escritura. Intuyo que el envilecimiento del semanario de Barthé tiene que ver con que quienes escriben reciben dinero a cambio de su empeño y los lectores pertenecen al público de masas, tan desprestigiado por los artistas tanto románticos como modernos. Las publicaciones periodísticas son objetos mercantiles. En la obra abundan los ejemplos en que revistas y periódicos son tratados con ignominia. El mismo Junta a sus veinte años era empleado en la editorial de una revista, trabajo absurdo que sólo le sirvió, en palabras del narrador, como etapa necesaria y definitiva antes de entregarse a su vocación de proxeneta.

A propósito de los planes iniciales sobre la instalación del burdel vale la pena anotar unas imágenes que subrayan esta apreciación. En la visita que Díaz Grey le hace a Junta para comunicarle la aceptación del proyecto del burdel en el Concejo municipal se describe una escena como esta: Junta está haciéndose un remedio casero para un resfriado. La imagen del *macró* raya en lo patético: aparece sentado en una silla con el sombrero puesto, los pantalones arremangados y los pies metidos en un balde de agua caliente con ramas de eucalipto. Además de poner en ridículo la cara de Junta humedecida por el vapor del baño, la extravagancia de un fonógrafo viejo y gangoso y las fotografías en colores de Gardel, el narrador repara con detalle el lugar que ocupan los diarios y las revistas en la casa del *macró*. Hay una palangana con agua en

la que “flotan inmóviles postales y recortes de revistas; (...) En el suelo estaba abierto un ejemplar de *Crítica*, manchado de agua” (40-41). Finalmente, cuando Junta termina con el baño medicinal, la voz narradora dice que “alzó los pies y dejó chorrear el agua, los puso sobre el diario en el suelo y manoteó una toalla” (41). En una escena posterior en que Díaz Grey está sentado en un café, el olor de los diarios recién impresos se inscribe al lado de los olores a sexo y amoníaco que se desprende de los retretes y al de nafta que llega de la calle. Estas descripciones de los diarios⁴⁰ y revistas siempre en conjunción con imágenes abyectas no son meras coincidencias. Adquieren sentido cuando las leemos en vínculo con la representación que el poeta Malabia hace de los empleados de *El Liberal*:

Hombres del taller con blusa azul, frustrados con corbata voladora de la redacción, tipos con anteojos, lomos doblados y mangas de lustrina de la administración. Todos ya podridos, espero; todos reuniendo entonces, como monedas para una fiesta en común, sus repugnantes, suaves, individuales, similares olores a tabaco, plancha, sudor, soltería o dichas matrimoniales, engreimiento y servidumbre (171).

Sin embargo, la sentencia más hostil a lo que representan este tipo de textos la formula Malabia hablando de su padre y de su abuelo, fundador de *El Liberal*⁴¹. Al padre lo representa

⁴⁰ En la novela de Onetti no aparece ninguna muestra de simpatía por los diarios. Se dice, con cierta reticencia, que en la época anterior al prostíbulo, en *El Liberal* se publicaban anuncios pagados por *La Liga de la Decencia* para advertir a la comunidad sobre los peligros de las revistas que llegaban de la capital. Durante la apertura del burdel, *La Liga de Caballeros*, como fue llamada después, publicaba admoniciones y juicios sobre libros, revistas, películas, modas y costumbres. De otro lado, puede percibirse el menosprecio con el que el narrador califica a los lectores de estos medios: “hombres soñolientos apesadumbrados, sin rebeldía, que se empujaban y se olían en los vehículos, maniobrando para leer [solamente] los títulos de las páginas traseras de los diarios y cuyos sombreros perdían en la nuca gotas turbias de agua, jabonosas, vergonzantes” (111).

⁴¹ El diario *El Liberal* que fue fundado por el abuelo y dirigido por el padre del joven narrador amarra los destinos familiares. Se esperaba que Federico Malabia, el primogénito, continuara la

como una figura déspota frente a la cual los empleados “enderezan los lomos para escuchar” mentiras y amenazas. Sus actitudes producen en Malabia una rara mezcla entre la lástima y el asco. De un lado, la frase acostumbrada del padre “[n]o tengo ningún temor acerca de lo que me traiga el futuro. Puedo perderlo todo, a condición de que me dejen mi máquina de escribir” (99) y de otro, la expresión de un sensato desdén por el dinero en las conversaciones que no se relacionan directamente con este, llevan a pensar que la contrariedad de Malabia hacia su padre tiene que ver con los nexos entre la escritura y el capital. La máquina de escribir, en este caso, no es el artefacto de creación con la que Malabia escribe sus poemas o con la que Lanza traza la crónica de Santa María. Por el contrario, es el objeto que ha permitido que los textos se vuelvan mercancías y que ha generado ganancias económicas a la familia en el proceso de la circulación. Para el padre del joven Malabia, *El Liberal* es una empresa, una entidad que presta servicios con fines lucrativos y no en vano, el tono irónico en la referencia que Jorge hace de su abuelo hace eco de ello: “Debía creer que el abuelo (...) habría hecho, escrito grandes cosas si hubiera podido renunciar a la elegida misión civilizadora, apostólica, de hacerse una fortuna pequeña con dos linotipos y una Marinoni herrumbrada” (173). Con esta posición, lo que el joven parece defender es una ética de la escritura que se define desde una relación adversa con la sociedad y las consecuencias que tal incomprensión puede producir en un alma sensible que se recluye para escribir poemas, lo suyo no se vende, lo suyo es un grito desgarrado. Finalmente, vale la pena

tradición periodística administrando el diario y escribiendo editoriales sobre los distintos temas que aquejaban la ciudad. Sin embargo, los intereses en el matrimonio y en el trabajo de la tierra expresados por el joven lo alejan rápidamente de la relación con el periódico. Jorge sabe que, con la muerte de su hermano, ha pasado a ocupar el lugar de Federico y que en él se depositan las últimas esperanzas para seguir la tradición familiar en el manejo del diario, según su padre motivo de orgullo dentro y fuera de Santa María. Sus intereses en la escritura se distancian ampliamente con los de su padre. Su relación con la escritura, con la poesía, pasa por la necesidad de expresar una angustia permanente y un desgarró frente a la vida, difícil de comprender para un padre que ve en los negocios un pilar fundamental.

notar que el padre, dueño del diario, que se preocupa por las enseñanzas morales que puedan dictarse desde su emporio periodístico es el mismo que “le alquila la casa a Junta y a las mujeres para que exploten el negocio” (178). Otra vez, como en el caso de Barthé y su “diarito”, el guiño en la novela de Onetti apunta a que las publicaciones periodísticas como la actividad de la prostitución están regidas por un principio que tiene que ver con la circulación mercantil de los objetos de consumo. El periódico y el burdel, sin distinción, son inmuebles aportados por parejo a la tradicional sociedad conyugal que defiende el padre de Jorge Malabia.

También en el capítulo XX la novela introduce un fragmento para subrayar uno de los temas que *Juntacadáveres* examina reiteradamente: la creación de otros mundos posibles para escapar de uno que es hostil e incomprensible, al mismo tiempo que plantea la cuestión de la autoridad o de la arquitectura de la obra. La voz que irrumpe en la narración suplantando el “nosotros” con la primera persona del singular comenta sobre el estatuto ficcional de Santa María y discute, también, sobre el problema de la autoría y la creación de la novela.

(...) Ahora al contar la historia de la ciudad y la Colonia en los meses de la invasión, aunque la cuente para mí mismo, sin compromiso con la exactitud o la literatura, escribiéndola para distraerme, ahora, en este momento, imagino que hay un cerro junto a la ciudad y que desde allí puedo mirar casas y personas, reír y acongojarme; puedo hacer cualquier cosa, sentir cualquier cosa; pero es imposible que intervenga y altere. (...)

Cuando el desánimo debilita mis ganas de escribir-y pienso que hay en esta tarea algo de deber, algo de salvación- prefiero recurrir al juego que consiste en suponer que nunca hubo una Santa María ni esa Colonia, ni ese río. Así imaginando que invento todo lo que escribo, las cosas adquieren un sentido, inexplicable, es cierto, pero el cual solo podría dudar si dudara simultáneamente de mi propia existencia. Nunca antes hubo nada o, por

lo menos, nada más que una extensión de playa, de campo, junto al río. Yo inventé la plaza y la estatua, hice la iglesia, distribuí manzanas de edificación hacia la costa, puse el paseo junto al muelle, determiné el sitio que iba a ocupar la Colonia. Es fácil dibujar un mapa del lugar y un plan de Santa María, además de darle nombre; pero hay que poner una luz especial en cada negocio, en cada zaguán y en cada esquina. (...) hay que acarrear gente de no se sabe dónde, para que habiten, ensucien, conmuevan, sean felices y malgasten. Y en el juego, tengo que darles cuerpos, necesidades de amor y dinero, ambiciones disímiles y coincidentes, una fe nunca examinada en la inmortalidad y en el merecimiento de la inmortalidad; tengo que darles capacidad de olvido, entrañas y rostros inconfundibles (155).⁴²

Este autor descarta la persona de carne y hueso, no representa a Juan Carlos Onetti, pero a cambio, constituido como otro ente de la misma ficción, este supuesto “autor” refleja la potestad que tiene sobre la ciudad, los personajes y sus ambiciones y sentimientos. Aunque en sentido estricto, como afirma Vargas Llosa, este autor “no enriquece ni completa la visión de lo narrado (...) es un mero alarde técnico” (178), puede argüirse que amplifica la exploración que desarrollan otros personajes en la novela sobre la literatura y la escritura.

⁴² La cita se convierte en eco directo de lo que enuncia Brausen, el creador de Santa María, en *La vida breve*: “Empecé a dibujar el nombre de Díaz Grey, a copiarlo con letras de imprenta y precedido por las palabras *calle, avenida, parque, paseo*; levanté el plano de la ciudad que había ido construyendo alrededor del médico, (...) tracé las manzanas, los contornos arbolados, las calles que declinaban para morir en el muelle viejo se perdían detrás de Díaz Grey, (...) Dibujé ondas en *ese* y los paréntesis de las gaviotas para señalar el río y me sentí estremecer por la alegría, por el deslumbramiento de la riqueza de que me había hecho dueño insensiblemente, por la lástima que me infundía el destino de los demás; (...) Firmé el plano y lo rompí lentamente, hasta que mis dedos no pudieron manejar los pedacitos de papel, pensando en la ciudad de Díaz Grey, en el río y la colonia, pensando que la ciudad y el infinito número de personas, muertes, atardeceres, consumaciones y semanas que podía contener eran tan míos como mi esqueleto, inseparables, ajenos a la adversidad y a las circunstancias” (344-345).

El motivo de la autoría de una obra y el tema de la copia asoma, furtivamente, en el proyecto de fundación del prostíbulo. Dice el narrador, con respecto al sueño de Junta, que primero “apareció la vocación” (110) y posteriormente comprobó “que había nacido para realizar dos perfecciones: una mujer perfecta, un prostíbulo perfecto” (166). Este ideal supone una tarea para Junta, quien delinea a imagen de un creador, las mejores condiciones para la materialización de su sueño. Pero además, la fundación del prostíbulo perfecto significaría “la voluntad de no entregarse, de no aceptar el mundo extravagante que los otros poblaban y defendían” (110). Esta actitud lo revela como un personaje distinto y ajeno al resto de la sociedad. Su trabajo de oficinista, anterior al descubrimiento de la vocación del burdel perfecto, le obliga a entregarse a un mundo que él califica como absurdo. En su propio código Junta reinterpreta “el enfermo grave, el gran criminal, el gran maldito” que asoma en la poesía de Rimbaud.

Cuando Junta se da cuenta, por medio de habladurías, que la Tora, una *madame* de larga trayectoria en el negocio de la prostitución, tiene intereses de vender su negocio para irse a Santa María, él comienza a fabular sobre las posibilidades de poder comprarlo. Junta visita el lugar sólo para obtener la mención de una cifra, y “medir con ella la distancia, el tiempo ya imposible de vivir que lo separaba de uno de sus sueños” (66). No consigue su objetivo principal porque la Tora intuye que él no puede pagar el precio, pero a cambio, Junta dilucida que el negocio de la mujer era la muestra palpable de que “había triunfado en una empresa, casi idéntica a la que él había ambicionado en aflicción y parodia irremediables” (66). La idea del prostíbulo llevado a cabo por la Tora y la publicación fraudulenta del texto de Lanza vinculan al prostíbulo con la obra artística en el universo de la paternidad de las obras, esto es: el tema de la autoría, la crítica y la copia en el mundo literario. El burdel es una exposición equivalente a lo que pasa con la

obra que leemos, en el sentido que hay más de dos manos dándole forma a una creación. Esta indicación sobre la obra perfecta que no llega a ver la luz y, el consecuente éxito, injusto a todas luces, de la copia se reitera en el caso del libro genial que Lanza pensaba escribir en la juventud y que sabemos, por los rumores, que ya ha sido substraído y publicado. La misma idea se explora con las versiones de los anónimos. Esa pugna estéril del original y la copia, cuando a fin de cuentas la reescritura es lo que compone la obra, o en ese caso la acción salvadora.

Uno de los vínculos más productivos para reflexionar sobre esa colindancia entre la presencia del burdel y los actos escriturales resulta de la aproximación entre el poeta Malabia, Lanza y el narrador omnisciente de la novela. El primero y el último escriben partes de la novela que leemos. Aunque, en sentido estricto Lanza no aparece como narrador de la historia, sabemos que es el cronista de una obra histórica sobre Santa María, y que aún cerca del final, reitera su deseo de escribir una cosa más: “algún día publicaré la historia de esos cien días que conmovieron al mundo” (231). Es posible pensar que, como resultado del plagio del que ha sido víctima, algunas de las partes de *Juntacadáveres* sean de su autoría y se hayan infiltrado en el texto de la ficción. La duda queda sembrada en la narración que se asume como colectiva: “Es cierto que Lanza sólo ha dejado ver pocas páginas de su trabajo y no siempre a quien pudiera repetirlas con satisfactoria aproximación. Algunos fragmentos, sin embargo, aunque él no lo sepa, fueron copiados y pueden consultarse;” (156). En última instancia, estos fragmentos pueden contener una confluencia significativa entre literatura e Historia. Aunque Lanza desacredite a la literatura en sus reflexiones y se autonoembre como “un pobre viejo que busca la verdad” en oposición al príncipe Orloff que “busca la belleza, la viñeta literaria, lo que ahora llaman escapismo, el invento” (125), su mayor deseo es escribir un libro “tiene que ser una novela” le dice a Malabia en una de sus tertulias. Una vez más, aparece una reverberación sobre

“la verdad de las mentiras”. Lanza busca la verdad y quiere escribir una crónica histórica, no obstante expresa que él miente. Al compararse con Orloff afirma: miente mejor que yo. Coincidimos, accedo, en anacronismos, exageraciones, imposibles” (125). Descartado el objetivismo histórico por parecer incomprensible, y tonto, Lanza sigue aventurándose en la tarea de escribir. En ese sentido, su ejercicio de escritura expone lo que Vargas Llosa ha notado: “pese a las profecías pesimistas sobre el futuro de la literatura, los deicidas merodean aún por la ciudad fabulando historias para suplir las deficiencias de la Historia” (2008:14).

Finalmente, a propósito de las relaciones con la literatura, vale la pena subrayar que en los momentos finales en que Santa María está a la espera del tren que ha de llevarse a Junta y a las prostitutas, conocemos los pensamientos de Malabia: “Pensé en Julita y en mis padres, en mi afán rabioso de despojarme, en mi creencia en las vidas breves y los adioses, en el vigor hediondo de las apostasías” (229). La cita de dos novelas anteriores de Onetti, *La vida breve* (1950) y *Los adioses* (1954) formula un asunto significativo sobre el joven poeta y la literatura. Es cierto, como lo ha notado Mark Mallington, que esta mención “positions Jorge rather more ideologically and psychologically than emotionally: the bond is not so much with the prostitutes and this brothel, as with what is represented by them. Hence, the brothel is no more than a chance stimulus for already potential attitudes” (283). Jorge Malabia es el personaje que narra y protagoniza un tercio de la novela, el joven que a través del relato muestra la urgencia de proyectarse en otro a través de la experiencia del sexo, el amor, la escritura y la poesía. La parte de la historia que narra sobre los cien días del prostíbulo en Santa María reflexiona sobre las dimensiones que tienen que ver con su trayecto imaginario: la búsqueda de una identidad personal y el itinerario de un poeta y escritor para quien el prostíbulo que opera en la ciudad significa un modo de atravesar sus propias limitaciones.

Capítulo 2: Cuerpos prostituidos: La conformación de identidades sexuales y textuales en *¡Qué viva la música!* y *El vampiro de la colonia Roma*

“He visto las mejores mentes de mi generación destruidas por la locura (...).

Quienes permitieron ser penetrados por el ano por virtuosos motociclistas, y gritaron con alegría.

Quienes chuparon y fueron chupados por aquellos serafines humanos, los marineros, caricias del amor Atlántico y Caribeño.

Quienes eyacularon en la mañana en la tarde en jardines de rosas y en el pasto de parques públicos y cementerios esparciendo su semen libremente a quienquiera que llegara.

Quienes hiparon sin cesar tratando de reír pero se torcían de llanto detrás de un cubículo de un Baño Turco cuando el ángel rubio y desnudo venía a atravesarlos con una espada. (...).

Quienes copularon extáticos e insaciables con una botella de cerveza, un novio, un paquete de cigarrillos, una vela y se cayeron de la cama, y continuaron en el suelo y por los pasillos y terminaron desmayándose en la pared con una visión del último coño y llegaron a eludir el último atisbo de conciencia. (...)

Aullido, Allen Ginsberg

I. Presentación

En este capítulo me propongo el análisis de dos novelas enmarcadas en la turbulenta generación de los setenta. *¡Qué viva la música!* (1977) y *El vampiro de la colonia Roma* (1979) abrevan en el mismo ambiente de la época en que la liberación sexual y el auge de los movimientos gay modelan, en un grado significativo, las sensibilidades y modos de relación entre los jóvenes. El objetivo del capítulo consiste en rastrear las formas en que dos personajes que se prostituyen simbolizan su experiencia a partir de un *ethos* excesivo, como en el caso de María del Carmen, la protagonista de Caicedo, o partir de *performances* como lo demuestra Adonis en la novela de Zapata.

En ambas novelas se privilegia la oralidad y se sospecha de la escritura, se ponen en escena formas inéditas de hablar y de actuar en el espacio social, actitudes que se ponen en relación con muchos otros cuestionamientos de la época. Como lo recuerda Roszak, en los setenta “[e]verything was called into question: family, work, education, success, child rearing, male-female relations, sexuality, urbanism, science technology, progress” (xxvi). Caicedo y Zapata exponen a través de los avatares de sus personajes un interés por encontrar otro punto desde el cual hacer literatura, no en vano le dan la voz a nuevos actores sociales (una mujer prostituta y un homosexual que se prostituye) que demandan otras formas de expresión, de libertad y de goce. Así, a la par del proceso de la transformación identitaria de los personajes puede verse el carácter experimental de ambas novelas. *¡Qué viva la música!* yuxtapone textos de origen disímil como fragmentos de canciones y de diarios, afiches, manifiestos, entre otros. *El vampiro*, por su parte, usa los recursos del reportaje, el testimonio y el relato autobiográfico para proponer nuevos principios a partir de los cuales escribir una novela.

En la primera sección del capítulo presento un resumen de *¡Qué viva la música!* seguido de un contexto sobre el autor y una valoración crítica de la novela. Después, leyendo la obra de Caicedo como una novela de artista pongo en relación su devenir como escritora a partir de asumir diferentes experiencias excesivas que terminan con su ingreso en la prostitución.

En la segunda parte presento un resumen de *El vampiro*, una relación con la novela de tema homosexual en América Latina y la aproximación crítica sobre la obra. Al final exploro la confluencia de la prostitución y la escritura a partir de *performances* y la condición hipocondríaca del protagonista que pone de relieve el impulso auto-consciente del texto.

II. ¡Qué viva la música!

¡Qué viva la música! (1979) es la historia narrada por María del Carmen Huerta, conocida como la Mona⁴³, una joven de diecisiete años que emprende un viaje consciente y descendente hacia el lumpen caleño. Su recorrido empieza en un barrio del norte de Cali donde viven las familias acomodadas y termina en un burdel en el centro este de la ciudad, donde el mapa que se traza es de un desplazamiento tanto personal como espacial. De exalumna de un prestigioso colegio que se prepara para empezar sus estudios universitarios, María del Carmen termina en prostituta. Sale de su casa estimulada por la música y la fiesta que los grupos de jóvenes de su misma condición social comparten al interior de casas sin padres ni adultos⁴⁴. En principio, las historias están ambientadas en la música rock y pop en inglés que los jóvenes y sus familias consumen cuando viajan a los Estados Unidos o Europa. A medida que su

⁴³ En la variedad del español colombiano, “mona” es un adjetivo que se usa como sinónimo de rubia. La narradora usa este apodo a lo largo de la narración, sólo en la última página de la novela adopta uno nuevo, al autodenominarse la “Siempreviva”.

⁴⁴ En el transcurso de la novela el lector se percata de la falta adultos. Algunos críticos han mencionado que su presencia en la novela de Caicedo es nula. Sin embargo, creo que el protagonismo de los padres brilla, paradójicamente, desde una ausencia que es vital y cómplice. Los ejemplos de esta ausencia/presencia son abundantes: la mamá de Ricardito le trae la droga de los Estados Unidos porque considera que lo ayudará a manejar sus traumas, además, es ella la encargada de buscarle un sanatorio mental. La mamá de Mariángela también le provee la droga y se suicida con una sobredosis de Valium 10, antecediendo el suicidio de su propia hija. Los padres y la niñera del Flaco Flores son asesinados por él en el segundo piso de su casa. Los padres de Leopoldo Brook lo traen de regreso al país y lo dejan instalado en un apartamento moderno y bien decorado. María del Carmen se va de la casa de los padres cortando la relación afectiva, sin embargo sigue recibiendo su ayuda económica, incluso, estando instalada en el prostíbulo. La reiteración en la ausencia de los padres los vuelve presentes para interpelarlos desde el mundo representado. Las demandas que hacía Andrés Caicedo en *El cuento de mi vida* (2007), sus papeles personales, añorando la figura materna durante su estadía en Los Ángeles coinciden con la experiencia de desamparo exhibida por los personajes de la novela “[h]e crecido tan duro y tan malo y con tantas cucarachas en la cabeza. Y [mi madre] no se pudo poner a una distancia correcta con mi crecimiento, ¿por qué si me cuidaba cuando chiquito, por qué no quiso cuidar mi pensamiento modificando su mismo pensamiento?” (51).

desplazamiento atraviesa los barrios del sur las canciones en inglés son reemplazadas por la salsa.

El relato por el mundo de la rumba y el bailoteo es la fuente que la narradora usa para contar diferentes experiencias iniciáticas: el consumo de diferentes drogas, la pérdida de la virginidad, el acercamiento al crimen, y la llegada al mundo de la prostitución, entre otros. Los personajes masculinos con quienes se relaciona constituyen puntos claves en la configuración de la subjetividad de la protagonista. Como mostraré más adelante, Leopoldo Brook, Rubén Paces y Bárbaro representan una oportunidad en la exploración sexual, musical y de la propia escritura. Cada uno significa una forma productiva del desclasamiento de la heroína y en cada uno gravita la experiencia del exceso. Su devenir como prostituta es la culminación de la vivencia de acontecimientos desmesurados y es la condición de posibilidad de convertirse en escritora.

La novela no termina con la imagen de la Mona escribiendo en un burdel, cierra con una especie de manifiesto que ataca los postulados de la sociedad burguesa y sostiene el descenso y la abyección como vías de acceso a experiencias de un orden alternativo. Las máximas transmiten un tono de desafío nihilista y contracultural. A continuación cito sólo un par de ejemplos:

“Liga la corrupción a tu frescura de niño. Atraviesa verticalmente todas las posibilidades de la precocidad” (183).

“bienvenida sea la dulce muerte fijada de antemano. Adelántate a la muerte, precísale una cita. Nadie quiere a los niños envejecidos”. (183).

“Jamás ahorres. Nunca te vuelvas una persona seria. Haz de la irreflexión y de la contradicción tu norma de conducta. Elimina las treguas, recoge tu hogar en el daño, el exceso y la tembladera. (186).

“Ármate de los sueños para no perder la vista” (186).

Andrés Caicedo en Contexto

La fecha del cuatro de marzo de 1977, día en que se suicidó el autor caleño Andrés Caicedo, a los veinticinco años, marcó el inicio de un interés creciente por su vida y obra. Su muerte le dio vida a la leyenda de un jovencito que se negó a convertirse en adulto dejando una vasta obra donde los jóvenes aparecen siempre como protagonistas de los relatos, narrados desde una perspectiva juvenil.⁴⁵

A su muerte Caicedo no era un desconocido. Sin embargo, su notoriedad en el medio cultural se debía a su labor teatral y en el ámbito cinematográfico. Caicedo se había desempeñado, por un lado, como actor y dramaturgo de sus propios textos teatrales durante los años de la secundaria⁴⁶, y por el otro, había dirigido el Cine-Club del Teatro Experimental de

⁴⁵ *El libro negro de Andrés Caicedo. La huella de un lector voraz*, una de las tantas carpetas que tenía al morir y que se publicó como libro en el 2008, recoge en breves reseñas todas las impresiones críticas y afectivas de los autores y los libros que leía. En el caso de América Latina, Caicedo destaca a Bioy Casares, Julio Cortázar, Bryce Echenique y Mario Vargas Llosa, a quien lee fervorosamente. Dentro de la obra de Vargas Llosa, destaca *Los jefes* (1959), *Los cachorros* (1967) y *La ciudad y los perros* (1963) por exponer los problemas del mundo adolescente y juvenil como argumento central. La obra del escritor mexicano José Agustín aparece también reseñada en *El libro negro*. Caicedo valora, además del protagonismo de los jóvenes en las historias, la agilidad en la escritura de los narradores y la vivacidad del lenguaje de los personajes.

⁴⁶ Apenas con diez y siete años había capturado la atención de los medios: “Andrés Caicedo es indudablemente la promesa del teatro colombiano. El Festival de Arte de Cali lo reconoció al admitir su montaje de la obra *Las sillas* de Ionesco, premiada ya en el festival estudiantil de arte

Cali. Fue, también, el crítico de cine habitual en algunos periódicos locales como *Diario de Occidente* y *El Pueblo* y del capitalino *El País*, además de haber sido uno de los fundadores y editores de la revista especializada *Ojo al Cine*⁴⁷ que, con sólo cinco números entre 1974 y 1977, fue publicación pionera donde se hablaba de cine con amplio conocimiento técnico y teórico y una gran apuesta interpretativa.

La relación de Andrés Caicedo con el cine era una pasión que él describía como una *cinesífilis*⁴⁸: una adicción frenética y una fascinación vehemente por todo lo que estuviera relacionado con el mundo cinematográfico. Funda el Cine-Club de Cali en 1971, escribe guiones para ser llevados a la pantalla grande en Hollywood y con apenas, veinte años, se embarca en el sueño de hacer cine de ficción en Colombia, una tarea que para inicios de la década del setenta era todavía una quimera⁴⁹. Por ello, junto al cineasta Carlos Mayolo, se propone hacer un largometraje: *Angelita y Miguel Ángel*, a partir de la re-imaginación de un cuento homónimo de Caicedo.

de este año. Con el puede decirse que Andrés logra el escalafón del triunfo”. Diario *El País*, Cali, octubre 3 de 1969. Citado en *Andrés Caicedo o la muerte sin sosiego*, p. 21.

⁴⁷ El proyecto de la *Revista Ojo al Cine* llegó a ser la publicación más importante especializada en crítica cinematográfica durante los años setenta en Colombia. Reunió un trabajo conjunto en el que participaron también Luis Ospina, Carlos Mayolo, Ramiro Arbeláez y Patricia Restrepo. También tuvieron la colaboración de críticos de España y Perú como Miguel Marías, Juan Bullita, entre otros. Sandro Romero Rey y Luis Ospina seleccionaron y recopilaron los artículos de crítica cinematográfica que aparecieron en la prensa caleña y bogotana en el texto *Andrés Caicedo. Ojo al cine* bajo la publicación del sello Norma en 1999. Caicedo, Mayolo y Ospina pasarían a ser reconocidos como El Club de Cali.

⁴⁸ El término quedaría acuñado en el título de su cuento “*Pronto: Fragmentos de unas tales memorias de una cinesífilis, encontrados dentro de una botella en las riberas del Canal de Panamá*”. Un relato que nada entre las aguas de la ficción y la autobiografía y que recorre reiterativamente las obsesiones con el cine y la creación literaria.

⁴⁹ El antecedente más cercano a esta intención podría encontrarse, posiblemente, en la década de los cincuenta con el “grupo de Barranquilla” en el que un grupo de intelectuales, Álvaro Cepeda Samudio, Enrique Grau, Nereo López, Luis Vincens y Gabriel García Márquez, hacen un ensayo de amigos, completamente independiente y personal: *La langosta azul*. La cinta es, probablemente, el primer intento de “cine de autor” en el país”. Cfr. Luis Alberto Álvarez, *Historia del cine colombiano* en Nueva historia de Colombia. Planeta (237-268).

Además de sus incursiones en el teatro y la crítica cinematográfica, para la época de su muerte Caicedo tenía una vasta obra literaria que ha sido publicada, en su mayoría, de forma póstuma⁵⁰, con excepción de un relato⁵¹. Hacia 1975 publica, con el patrocinio de su madre, su primer libro *El atravesado* del cual le escribe a su hermana Rosario, quien vivía fuera de Colombia, que “[n]o pudo salir en un papel bond ni en edición lujosa, ni con todo el grupo de cuentos –relacionados, como tú sabes, unos con otros–, pero bueno, algo es algo. (...) Ya está en las librerías, aunque todavía no sé cómo se está vendiendo” (Caicedo en Fuguet 188). Un año después, se dará cuenta del buen recibimiento por la crítica, aunque reconoce que con la mala edición “se vendió poco y dio pérdidas” (Caicedo en Fuguet 217). Razón por la que terminará “vendiendo personalmente los ejemplares restantes del libro por las calles y en los teatros de las principales ciudades, desde los más populares y derruidos hasta los más atestados de –snobismo revolucionario. (...) . Para su sorpresa el libro tiene buena acogida entre universitarios y adolescentes” (Gómez 518).

El segundo libro sería la novela *¡Qué viva la música!* de la cual Caicedo alcanzó a ver el ejemplar revisado que pasaría a imprimirse para la publicación definitiva. Este proyecto narrativo había empezado a gestarse en su viaje a Houston en 1973⁵². Lo que comenzó como un

⁵⁰ Se cuentan entre sus textos relatos cortos, obras de teatro, críticas de cine, poemas, cartas, diarios, incluso textos publicitarios y un número abultado de papeles conservados con estricto orden en sus archivos personales.

⁵¹ Para la época del suicidio, Andrés Caicedo estaba trabajando en la novela *Noche sin fortuna* (1977). El proyecto quedó inconcluso y sólo pudo conocerse con la publicación que hizo el sello editorial Norma en el año 2002 gracias a los oficios de Sandro Romero Rey, quien ha sido uno de los más comprometidos divulgadores de la obra del escritor colombiano. La novela fue reimpresa en el 2007 y en el 2009 por la misma casa editorial.

Otras novelas inconclusas son *La estatua del soldado de plomo* (1967) y *La Vida de José Vicente Díaz López* (1975), estas dos sin publicar.

⁵² En una carta que Caicedo le escribe a su amigo Alfonso el 27 de julio de 1973 le comunica el entusiasmo tras escribir las primeras líneas “[s]on como las dos y media de la tarde y he sacado de la máquina mitad de página de un cuento con gran nombre: *Qué viva la música*, narrada por

cuento terminó convirtiéndose en una novela que acabaría de escribir en Cali en 1975 y de la cual mandaría copias a las editoriales Siglo XXI y Monte Ávila el mismo año, pero de las cuales nunca recibiría una respuesta. En una carta que escribe a su amigo Hernando Guerrero el 22 de junio de 1976 cuenta que la Editorial colombiana Colcultura y la argentina Crisis ya habían comprado la novela, pero ninguna de las dos la había publicado. No será hasta el 4 de marzo de 1977 cuando el proyecto se convierta en un hecho consumado y “se le ve[a] [a Caicedo] con vida por última vez recorriendo la Avenida Sexta desde el teatro Bolívar hasta el Oasis cargando bajo el brazo la primera copia editada de su novela, lista para la publicación. A los amigos y conocidos que encuentra por el camino les enseña orgulloso la primera página con la dedicatoria escrita a mano” (Gómez 483). Después de deambular insatisfecho por la ciudad regresa a su apartamento y se toma sesenta pastillas de Seconal que ponen fin a su vida y dan origen al mito del culto del joven escritor que entendía que vivir más allá de los veinticinco años era una completa insensatez. Con su muerte da cumplimiento a una de las máximas con que la narradora de este texto, María del Carmen Huerta, finaliza su relato: “Si dejas obras, muere tranquilo, confiando en unos pocos buenos amigos” (187).

Los turbulentos años setenta

una pelada que no tiene más destino que la rumba” (Caicedo en Fuguet 92). En mayo del año siguiente lo presenta a un concurso prestigioso de la ciudad de Pasto, pero dos meses después, se da cuenta del fallo que favorece a Fernando Cruz Confly como el ganador. En marzo de 1975, Andrés Caicedo le escribe a un amigo contándole que había terminado de escribir la novela *Qué viva la música* con un total de 190 páginas. (Caicedo en Fuguet 151). A pesar de su fracaso en la venta de los guiones, el viaje a los Estados Unidos fue bastante productivo en términos de alimentar sus pasiones cinéfilas, literarias y musicales. Aparte de un curso de inglés en el que se registra ante la advertencia de perder la visa, Caicedo asiste religiosamente a cuanta exhibición cinematográfica se presenta en los cines, las universidades y los cine-clubs de la ciudad, escribe más de cuatro horas diarias sobre esa experiencia, sigue cultivando su gusto musical escuchando las bandas de rock que suenan en la época. Piensa, incluso, en proyectos venideros cuando afirma que todos esos papeles escritos cotidianamente podrían formar un libro para el futuro que podría llamarse “Todo lo que tenía lo perdí en el cine”.

El conjunto de su obra fue hecho al calor de los rabiosos años de juventud. El tecleo constante de “*Pepito Metralla*”, como lo llamaban sus amigos de rumba en los círculos caleños por el sonido de su máquina de escribir, en la que Caicedo trabajaba a diario y de forma vehemente, era una obligación personal para sobrevivir la crueldad del día a día. “Lo único que yo quiero es dejar un testimonio, (...) escribir aunque sea mal, aunque lo que escriba no sirva de nada, que si sirve para salir de este infierno (ja, ja) por el que voy bajando, que sea esa la razón verdadera por la que he existido” (Caicedo en Fuguet 39). Tal vez por ello la escritura compulsiva de miles de folios, a lo largo de su vida, mitiga la desazón que siente al “pasarse los días con un fuego adentro”.

El torrente escritural de los años juveniles de Andrés Caicedo corrió a la par de una de las épocas en que florecieron nuevas formas de identidad para los jóvenes en el mundo occidental en un contexto de un intenso *cambio* cultural. La aparición de revistas y artículos⁵³ para o sobre⁵⁴ jóvenes al final de la década de los cincuenta, al menos en Estados Unidos, Inglaterra, Italia y Francia, marca la apertura de temas, experiencias y productos destinados, específicamente, a los

⁵³ Sobre la aparición de revistas especializadas para jóvenes en el caso de los Estados Unidos, el historiador Arthur Marwick ha notado que “[A]n important component of youth subculture, and particularly female youth culture, by the beginning of the sixties (...) was the teenage magazine. The first two, *Teen* and *Dig*, appeared in 1955. By 1960 there were a dozen more, including *Teen Today*, *Teen World*, *Modern Teen*, *Teenville*, *Teentime*, *Sisteen*, *Flip*, *Hipcats*, *Ten Parade*, *Teen Screen*, *Hollywood Teenagers* and *Confidential Teen Romances*”(47). *The sixties: Cultural Revolution in Britain, France, Italy and the United States, c. 1958-c. 1974*. New York: Oxford University Press, 1998.

⁵⁴ Marwick señala que “the notion of high-spending ‘teenagers’ as new and influential players in the market-place, creating a distinct and separate ‘youth culture’, appeared first in the United States, becoming a common place in the press and among academic sociologists from late 1957 onwards”(41). De modo que las publicaciones más destacadas de la época hacia finales de los años cincuenta evidencian el fortalecimiento de un grupo juvenil en expansión: “*Cosmopolitan* (...) brought out a special issue in November 1957, focused on the question ‘Are Teenagers Taking over?’”. *American Mercury* (...) came out in September 1958 with the headline (...) ‘They put “folding money” as well as small change into the till’ (...) *Harper’s Magazine* followed (November 1958) with an article (...) declaring that (...) “within the past decade the teenagers have become a separate and distinct group in our society” (46).

jóvenes. Así, a pesar de que su definición sociológica se remonte a las primeras décadas del siglo XX es a mediados del siglo cuando el concepto de “la juventud” irrumpe en los estudios históricos y culturales y se configura como un actor importante en buena parte de los procesos más representativos de la década del sesenta.

Las características más *notables* en el contexto de las transformaciones culturales de los sesenta abarcan, pero no se limitan a:

black civil rights; youth culture and trend-setting by young people; idealism, protest, and rebellion; the triumph of popular music based on Afro-American models and the emergence of this music as a universal language, with the Beatles as the heroes of the age; the search for inspiration in the religions of the Orient; massive changes in personal relationships and sexual behaviour; a general audacity and frankness in books and in the media, and in ordinary behaviour; relaxation in censorship; the new feminism; gay liberation; the emergence of ‘the underground’ and ‘the counter culture’: optimism and genuine faith in the dawning of a better world (Marwick 3).

En cuanto a los hechos políticos de mayor relevancia durante la década del 60 del siglo XX, deben mencionarse la experiencia de la Guerra Fría que dividía al mundo entre grandes bloques comunistas y capitalistas, la Guerra de Vietnam que termina convirtiéndose en el símbolo de la libertad y el anticolonialismo y la Revolución Cubana que inspira el surgimiento de grupos guerrilleros en Colombia, Perú, Bolivia y Chile y el interés de América Latina en el resto del mundo.

La urgencia por redefinir los proyectos políticos y sociales ponen a los jóvenes como protagonistas de la “*década de los años míticos*”, nombre acuñado por Josefina Ludmer. Los

estudiantes, específicamente, “se vuelven el actor social que emerge de lo privado a lo público, de la casa a la calle, de la universidad a la universalidad, del *campus* y la universidad a la sociedad y a la defensa de ésta frente al Estado” (Pozas 186). En este tránsito, los jóvenes se valen tanto de su euforia y deseos de cambio, como de los desarrollos tecnológicos y de los medios de comunicación para abogar por la transformación social. Tal vez la imagen que mejor concentra, al menos en el contexto latinoamericano, esta fusión sea la del *Che* Guevara, específicamente, la reproducción de la imagen del guerrillero asesinado en Bolivia en 1967⁵⁵.

Las nuevas tecnologías y las industrias culturales configuraron las subjetividades juveniles creando nuevos valores y experiencias asociadas con identidades y actitudes más vitales que, a la par de la formación de los movimientos y subculturas con raíces políticas, posibilitaron una transformación cultural sin precedentes, en el sentido en que lo subraya Marwick “[n]ot everything in the sixties (...) was entirely new; what was new was that so many things happened at once” (803). Así que a pesar de la comprensión del fenómeno juvenil como categoría sociológica e histórica fundamental en los sesenta es la convergencia de diferentes circunstancias lo que posibilita la transformación cultural, pues:

The sharp expansion in the number of teenagers would not, of itself, have created the changes of the sixties. That needed to *coincide* with continuing affluence in America *and*

⁵⁵ Me refiero a la fotografía del *Che* “*Guerrillero heroico*” tomada por el fotógrafo cubano Alberto Díaz Gutiérrez, conocido como Alberto Korda, en 1960 y que ha sido popularizada y comercializada para diferentes campañas desde 1968. construye el símbolo de los ideales de la revolución y de los movimientos estudiantiles en tanto “reinstaura (...) el espíritu romántico libertario y la nueva moral pública que sustenta los juicios de los jóvenes en sus acciones colectivas” (Pozas 187). No obstante, la multiplicación de la imagen que construye el símbolo de un “joven y guapo y guerrero” imprimida una y mil veces en las banderas o pancartas de los movimientos estudiantiles de 1968 y los posteriores, así como en diversas mercancías de todo orden encarna la circulación de una imagen que ha pasado de su significado en el contexto de las luchas políticas al de las estrategias de mercado en la cultura popular.

rapid economic expansion in Europe, *and* with the new ideologies of civil rights, challenge to the family and other authorities, 'Free Speech', *and* with technological innovation, *and* with the birth of rock'n'roll (Marwick 25).

Perspectiva crítica

Una parte de la crítica sobre *¡Qué viva la música!* enfoca su análisis en las ansiedades, temores y frustraciones que afectan la vida social y cultural de los jóvenes del mundo occidental durante la época de los años sesenta y setenta, tal como la novela los verbaliza. Las lecturas proponen diferentes claves para explicar el modo en que los jóvenes responden al mundo cambiante que les toca vivir. Raymond L. Williams, por ejemplo, señala que la novela "is a subtle expression of the cultural ambiguities of contemporary Colombian society" (1983: 43). Para Williams, María del Carmen expone una crisis basada en su carencia de una cultura popular y la dependencia de los bienes y productos de una cultura extranjera. Sugiere que la representación de la cultura de masas en la novela propone una lectura alegórica sobre la neocolonización de una nación periférica como Colombia. El crítico llega a esta conclusión al señalar que la novela de Caicedo ficcionaliza dos tipos de lectores: uno que se relaciona con la narradora y el mundo que ella describe "the fictionalized reader" y otro que adopta una actitud más analítica frente a la actitud de la narradora y su grupo "the second reader/the distant reader" (51). Williams usa la figura del segundo lector para explicar que es a través de él que descubrimos "the inadequacies of the protagonist as a reflection of an undefined and contradictory cultural tradition" (52).

Gastón Álzate parte desde el planteamiento de Williams sobre las ambigüedades características de las naciones neocoloniales, pero formula que la novela de Caicedo representa

formas de resistencia a las dinámicas de dominación (1996: 40). Para él, la novela termina traduciéndose como proyecto imaginario para enfrentar la realidad del futuro, esto es, se la explica desde la utopía. Por otra parte Corey C. Shouse se opone abiertamente a la tesis de Williams, afirmando que no cabe una lectura según los términos de una alegoría sobre el neocolonialismo. Shouse propone leer *¡Que viva la música!* “como la alegoría de una generación postmoderna, que por medio de la cultura pop y los medios masivos problematiza y critica los fracasos y fisuras en las estructuras fundamentales de la modernidad” (58). No le interesa a Shouse mostrar rasgos de proyectos utópicos en la novela donde el consumo y la participación de la cultura del rock y la salsa sean prácticas capaces de solucionar la crisis de la modernidad, pero sí propone estas prácticas como formas de participación contra o para estatal.

Lo que me interesa proponer en este estudio es que la novela *¡Qué viva la música!* (1977) es sobre todo una novela de artista⁵⁶. Acá, los avatares de María del Carmen y sus amigos con la experiencia de la adicción a las drogas, la liberación sexual, y las pandillas son el sustento de la narración. Ella se constituye como personaje literario al expresar en la escritura la única manera de lidiar con lo encontrado en su recorrido: “el personaje utiliza no sólo la autobiografía sino también la escritura como medio para autoconstruirse mediante la destrucción de los discursos ajenos” (Moreno Muñoz 344). La Mona no deviene prostituta por razones económicas, sabemos que ya instalada en el burdel, sigue recibiendo una mensualidad de su familia. No obstante, la llegada al prostíbulo es el último desplazamiento de paulatino descenso al infierno (Ochoa1993) y es desde allí que comienza a escribir. Tal como lo advierte Gutiérrez Girardot, en referencia a

⁵⁶“La llamada novela de artista, *Künstlerroman* o *artist's novel* ha sido ampliamente estudiada (Heckel 1927, Rausch 1931, Laserstein 1931, Marcuse 1954, Beebe 1964). El artista como héroe surge cuando éste se vuelve representante de una forma de vida propia, diferente a la de su medio ambiente. (...). La novela de artista se hace posible al romperse la unidad arte y vida, cuando el artista no entra más en las formas de vida del mundo y despierta a una conciencia propia (Marcuse 1954)”. (Álvarez 294).

la sociedad burguesa moderna y la novela finisecular, la vida de los artistas –en cuanto excepción, en cuanto desvío, en cuanto marginalidad –se hace novelable,” (37). La Mona convierte el prostíbulo en un refugio desde el cual puede reafirmar, a través de la escritura, su decisión consiente de excluirse y apartarse de los valores convencionales representados por su familia y su círculo social. Parafraseando a Gutiérrez Girardot, sobre su referencia a José Fernández el héroe artista de la novela de José Asunción Silva, la Mona se aleja de la “vida real” porque quiere vivir, y la vida real es la vida burguesa sin emociones y sin curiosidades (39)⁵⁷. Así lo confirma nuestra protagonista, ya instalada en el burdel, después de la primera y última visita a sus padres: “no habría soportado toda una tarde de domingo en esa casa. Al salir ya sabía que tenía la vida por delante” (180) lo cual coincide con su afirmación cuando está en el burdel: “Esto es vida” (10). Es desde allí que la escritura se vuelve tan o más rica que lo experimentado en su recorrido por la ciudad “crece la noche, se alebrestan los ánimos, qué bueno es, y yo avanzo en mi relato” (149). Su realidad inmediata equivale a cautivar a un lector con la narración de los fragmentos de su vida en la misma manera que cautiva a los clientes del burdel.

El desclasamiento de la protagonista se vincula, como efecto visceral opuesto a uno intelectual, con el *pathos* al que Caicedo da vida en su forma de explorar las dinámicas de la ciudad y manifestar su profundo descontento ante un mundo que se le presenta conflictivo: “[m]i sufrimiento amainará mientras me dure la fuerza que me haga seguir escribiendo” (Caicedo en Fuguet 130). Dicho con las palabras de la Mona “que no me dé crédito el lector si hablo de tristezas” (149). Para la creación del arquetipo importa aquí la actitud vital más que la actividad

⁵⁷ Gutiérrez Girardot propone que la característica del artista en la moderna sociedad burguesa es paradójica porque proviene de la tensión de una doble vida según la cual, se es un antiburgués, pero se tiene que nadar en las aguas de la burguesía (41). La Mona expresa una marginalización radical en cuanto reacciona a los valores impuestos de la sociedad burguesa con su ingreso en el prostíbulo.

del artista. Una forma de entender esta actitud en la Mona se constata a partir de muchos gestos de rebeldía tanto en la esfera política como cultural, como ella misma lo expresa: “si no llevo la contraria no puedo vivir contenta” (102). Como bien lo nota Gómez, la postura contracultural de la Mona “no se acomoda a los parámetros de la derecha ni de la izquierda (...) rompe con su clase social “burguesa” y desafía la militancia y la ideología de izquierda” (619). En la escena musical, la Mona prefiere el rock y la salsa y desacredita los ritmos tropicales de las orquestas de la ciudad de Medellín⁵⁸ por considerar que son hechos a la medida de una clase social aburguesada. Su trayecto es siempre un camino en contravía que encuentra su mayor esplendor al ingresar al burdel. Desde este espacio, como lo indica Gómez, la Mona de Caicedo “defiende su independencia tanto de los sectores más conservadores de la clase alta como de los más radicales de las clases bajas (...) ser prostituta es un acto de rebeldía” (622). Con respecto a este punto que ilustra Gómez es preciso notar que la llegada al burdel no es un acto premeditado pero el hecho de terminar en ese espacio es un gesto sobre la consecuencia, apenas lógica, de haber desafiado todos los límites del orden social establecido.

Mi propuesta sobre la novela como novela de artista entabla algunas relaciones con parte de la crítica que la ha discutido desde una aproximación que reinterpreta la explicación tradicional de género del *Bildungsroman*. Como lo explica Walter Horace Bruford, a la novela que representa el género le conciernen los años de formación y educación de un protagonista joven que “gradually comes to decide, through the influence of friends, teachers, and chance acquaintances as well as the ripening of his own intellectual and perhaps artistic capacities and interests as his experience in these fields grows (...)” (citado en Doub, 1-2). No obstante,

⁵⁸ Las orquestas de Los Graduados y Los Hispanos, de música tropical-bailable, se describen con el eufemismo “Sonido Paisa” para indicar todo tipo de música que no fuera salsa dura y para marcar su vínculo con las clases más conservadoras del país.

continúa Doub “In the traditional novel of formation, the story concludes as the hero integrates into society (which symbolizes his maturity and acceptance of social norms)” (3-4). La protagonista de Caicedo sigue el proceso contrario, en lugar de integrarse a la sociedad consolida su proceso de exclusión al reafirmar en el prostíbulo su única posibilidad de ser.

Para Javier González, Caicedo se rebela contra las nociones tradicionales de este género literario presentando el desplazamiento de María del Carmen en forma de descenso. A ese movimiento en oposición al de los valores de la clase social a la que pertenece corresponde una formación identitaria en la que puede reinventarse, palabra clave y que difiere de otros análisis. Gastón Alzate, por ejemplo, ve en el trayecto de la protagonista un “peregrinaje por la ciudad [que] está íntimamente relacionado con su proceso de degradación” (44). Alzate resalta que la experiencia del recorrido es únicamente de degeneración, y allí ve una metáfora del fracaso de la civilización por tanto el personaje de Caicedo “enfrenta el futuro sin una fe o un proyecto histórico que lo respalde” (45). El problema con esta perspectiva es que olvida que para los personajes de Caicedo el presente es todo lo que tienen. Es cierto que cuando la Mona escribe sus memorias piensa que le servirían de ejemplo a las generaciones futuras, pero la suya, la de esos muchachos psicodélicos correspondía solamente con la idea del instante, de ese en que ellos estaban haciendo “un espectáculo feliz de ese desperdicio” (35). Para ellos, parados en las esquinas o en el cruce de las calles sólo existe la comprensión del momento. Es importante destacar que ella es la única que puede sobrevivir la fiesta mortal de los estupefacientes, el sexo y la violencia. Sus amigos y conocidos terminan reclusos en hospitales mentales o muertos. Ella, adentro del prostíbulo, es la única que accede a la posibilidad de narrar:

Cuando se llegara la hora de evaluar esa época, ellos, los drogados, iban a ser los testigos, los con derecho al habla, no los otros, los que pensaban parejo y de la vida no sabían

nada, para no hablar del intelectual que se permitía noches de alcohol y cocaína hasta la papá en la boca, el vómito y el color verde, como si tratara de una licencia poética, la sílaba no gramatical necesaria para pulir un verso. No, nosotros éramos imposibles de ignorar, la ola última, la más intensa, la que lleva del bulto bordeando la noche (35).

Moreno Sánchez agrega una proposición más al análisis del desplazamiento de la narradora. Propone que “el componente espacio-temporal de la novela señala un *bildungsroman* al revés. Se trata de una novela de “deformación” donde el descenso expresado espacialmente adquiere connotaciones de ascenso. Al descender, el personaje crece” (344). Esta proposición coincide con lo que Samuel Jaramillo denomina la lucidez del sonámbulo: “En el ingreso de la Mona al mundo de la prostitución es donde el conjunto del libro adquiere sentido: es la meta final de este descenso incesante” (20). Vale la pena recordar que es la misma narradora la que nos da una clave para la lectura de Jaramillo, “no duermo, no sueño, siento es un martilleo adentro que me va marcando los compases” (183). Desde aquí, el personaje narra su recorrido desde el pasado hasta el presente. El manejo del tiempo no es lineal, presenta un contraste entre el ser del personaje en los eventos del pasado y una constante reflexión puesta desde la perspectiva de la actualidad en que se narra.

Un oficio de tinieblas: Escribir desde la prostitución

Este texto es un relato autobiográfico en el que la prostituta tiene el poder de enunciación, contrario a la novela de Onetti, que reparte la voz en tres diferentes narradores, dos de ellos masculinos, y uno colectivo que puede ser la combinación de los hombres y mujeres de la ciudad. En la novela de Caicedo el recurso a la autobiografía permite un primer desdoblamiento del personaje que implica auto-reflexividad y simultaneidad. (Moreno Sánchez 344).

Esta voz en primera persona corresponde a una dimensión auto ficcional que hace una puesta en escena del narrador y acentúa la identificación entre narrador y autor. (Louis 78). Si bien es cierto que la diferenciación entre el autor y la narradora no presupone un problema de vacilación para el lector, la historia que relata María del Carmen pone en escena una variedad de elementos identificables en la vida del autor. No obstante, lo problemático del texto reside en la firma que cierra la novela: “María del Carmen Huerta (A.C)”⁵⁹. ¿Cuál es el gesto que pretende marcar el autor poniendo las dos iniciales de su nombre al lado de la firma de la narradora? ¿es este un gesto para dar un sentido relevante a la práctica de escribir a la que se abocan escritor y narradora? Con relación a esta proximidad de los nombres de autor y narradora, Jiménez Camargo plantea:

Este juego de autorías, la autobiografía tiene evidentemente una función poética, retórica y estética que rebasa sustancialmente cualquier intento de historicidad científica. No es un documento de la época. Por el contrario, es una autobiografía con finalidad deliberadamente artística (...) [donde] se da el juego de flotación e intercambio de identidades. (92)

Con esta premisa en mente, es necesario plantearse la misma pregunta hecha por Bajtin, cuando habla de la autobiografía como obra artística, “¿cómo me estoy representando, a diferencia de la pregunta, quién soy yo?” (1982:33). Justamente en ese sentido considero que es plausible sugerir que, acaso, el contacto entre ambos nombres esté allí para insinuar lo que Roberto Bolaño manifestó a propósito del tema de este ensayo: “[l]as putas, tal vez, sean las que más se acercan al oficio de la literatura” (56). A la pregunta, ¿cómo me estoy representando? la

⁵⁹ Jiménez Camargo acierta al ver en este gesto una forma en que se ponen en juego diversos planos de la autoría. En ese sentido: “El autor refuta a la autora. El autor suscribe a la autora. La autora confirma al autor. La autora se heroíza y el autor ironiza a la autora” (93).

Mona podría responder: como narradora⁶⁰. Aquí cobra sentido una verdad auto-referencial (que surge de la escritura) en la que el texto se vuelca sobre sí mismo haciendo del mundo una escritura en la que se involucra decididamente al lector como parte de la estrategia narrativa.

Con respecto a esta identificación entre prostituta y narradora, María del Carmen insinúa una respuesta en consonancia con la intuición de Bolaño que vincula el oficio de escribir con el de prostituirse. Puesta a la tarea de escribir sobre la época en que aún vive en la casa familiar, la Mona escribe: “[t]uve este pensamiento: “Qué tal vivir sólo de noche, oh, la hora del crepúsculo, con los nueve colores y los molinos” (17). Después, en el presente de la narración, en el cuarto de un burdel, nos asegura que “para una noche así de rara como esta uso capa negra, ya raída y todo” (10), ha empezado a escribir durante la noche y espera concluir antes de la madrugada – escribiendo de un tirón como hiciera Kafka con *El Verdicto* desde las diez de la noche hasta las seis de la mañana- que para ella es un tiempo quieto y desorientador.

Puede decirse que la posibilidad de comunicación sólo en las horas nocturnas⁶¹, con esa capa negra, como manto íntimo, evocando un periodo pasado dominado por acontecimientos

⁶⁰ En el cuento “Berenice”, Caicedo basa la historia en una prostituta y tres niños adolescentes, Sebastián, Alfonso y Guillermo, que comparten días de sexo y de relatos. Los jovencitos la llaman su profesora de literatura. En los días de sus encuentros, los niños llenan cuadernos con las cosas que ella dice y después del sexo, se cuentan historias inspiradas en ella. El grupo conforma, en la lectura de Duchesne-Winter, una comunidad de amantes inscrita en el cuerpo y en la lectura de los textos. Crean una suerte de comunismo literario del deseo. (78). La metáfora es sugerente, si tenemos en cuenta que la prostituta que narra en *¡Qué viva la música!* es también un objeto de deseo donde los clientes, además de sexo encuentran palabras, letras, historias. Hay una resonancia en esta prostituta como centro que desemboca el ejercicio narrativo. Alberto “El poeta” Fernández de *La ciudad de y los perros* escribe novelitas pornográficas que se relacionan, de algún modo, con las imaginaciones que circulan sobre la prostituta Pies Dorados, famosa en el grupo de los estudiantes.

⁶¹ Williams es uno de los primeros críticos en notar que “Caicedo has created an entire system of imagery based on darkness and light, night and day. From the beginning of the novel Caicedo inverts the traditional connotations of light and darkness. (...) vitality centers around night. The

desmesurados funciona a manera de metáfora de eso que Roberto Bolaño entendió como una escritura de calidad: [...] saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío, saber que la literatura básicamente es un oficio peligroso” (36). El recorrido de María del Carmen por la ciudad de Cali ha constituido precisamente ese adentramiento en lo oscuro y sentirse al borde del vacío, la instalación en el burdel supone la posibilidad de escribir como consecuencia de haber cruzado todos los límites y por eso el acto de la escritura dramatiza la metáfora de la supervivencia del que regresa del abismo.

En una carta que Caicedo le escribe a uno de sus amigos se comprueba esa intuición: “[c]ielos, que la generación de nosotros ha sido la mejor, la tan encontrada en cuentas corrientes, la sufriente (ese aire de sabiduría y de importancia que da el martirio) (...), Alfonso, que nuestra generación en Cali diera un testigo, hermano, que algo quedara escrito, (...)” (Caicedo en Fuguet 93). María del Carmen puede escribir como reza uno de los epígrafes que abre la novela: “Con una mano me sostengo y con la otra escribo”, que es una transcripción textual de un pasaje de la novela *Por el canal de Panamá* del novelista inglés Malcom Lowry. (Carvajal Córdoba 160).

Volviendo a la cuestión del juego de las firmas en el cierre de la novela, vale la pena leer una productiva interpretación. Dentro de la crítica sobre *¿Qué viva la música!*, Jiménez Camargo es de los pocos, acaso el único, que repara en los mecanismos que sugieren el juego con las nombres del autor y la narradora desde el universo de la prostitución y la escritura. El crítico plantea la cuestión de que la Mona narra pero que al mismo tiempo ella es narrada, es escritora al tiempo que ella es escrita. Allí se explica la metáfora de autor que simboliza al artista, en especial al artista literario, a ese respecto señala: “la metáfora permite leer en doble vía. Mientras

protagonist ‘s life blossoms at night” (46). Vale decir que esta vitalidad nocturna no está exenta de la experiencia de riesgo y peligro.

el escritor es comparado con una prostituta, a la prostituta se le da toda licencia para escribir la historia, ser depositaria del saber y para enseñar la moral” (93).

Quiero destacar a continuación las distintas experiencias que afirman e iluminan ese trayecto de la protagonista en que convergen la prostitución y la literatura. Después de todo, el texto y su cuerpo prostituido es lo único que la Mona deja a condición de haber roto los últimos lazos con su familia y la sociedad. En efecto, la narradora abandona los estudios académicos y las sesiones de lectura de textos marxistas para asistir a su primera fiesta desde donde inicia el recorrido de descenso en el que asiste a un proceso de transformación identitaria. En una reflexión que la Mona comparte con el lector explica la importancia de ese primer cambio de dirección: “Fue, como ven, un rumbo sencillo, pero de consecuencias extraordinarias. Una de ellas es que ahora esté yo aquí, segura, en esta perdedera nocturna desde donde narro, desclasada, despojada de las malas costumbres con las que crecí” (38).

La violencia de la sensualidad

La llegada al burdel es el último estadio por el que pasa nuestra protagonista y al cual llega sin el apoyo de otros personajes como en las etapas precedentes (Jaramillo 20). A pesar de ser el menos elaborado del relato es donde el conjunto del libro adquiere sentido: es la meta final de este descenso incesante, desde el cual personaje y autor, despojados de las ataduras de la sociedad, están en condiciones de escribir su obra. Desde su habitación de prostituta y escritora, la Mona hará sentido de cada una de las experiencias encontradas en su recorrido. De modo que cuando se pregunta “¿Cómo se mete de puta una exalumna del Liceo Benalcázar?” (181) está preguntándose al mismo tiempo por todos los ritos de iniciación a los que accede en su trayecto. Por un lado podemos decir que al contrario de lo que pasa en *Juntacadáveres*, donde el narrador

asegura que el cafi che y las prostitutas llegan a Santa María para ganar dinero, el motivo central acá no es exactamente económico. De hecho, al día siguiente de estar en el burdel sus padres le duplican una mensualidad que ella ni bien gasta para no despertar la envidia de las otras prostitutas. La Mona llega al burdel en busca de la música y el baile. Sabe de la imposibilidad de volver al norte o al sur de la ciudad y se dirige animada al este, alumbrado y revoltoso, donde abundan los clubes nocturnos con exhibiciones de *streptease*. No hay una explicación más allá de la casualidad: “me encontré esta esquina de rumba al día en donde me recibieron bien y en donde permanezco” (178)⁶² y sin embargo asegura no querer salir en busca de nuevos rumbos. La primera noche en el burdel ella ve el espectáculo de una mujer medio desnuda y se atreve a salir a la pista cuando un cliente le pregunta: “‘Mona, ¿cuánto cobra?’” (...) “Cobro trescientos y la pieza”. Eso es lo que valgo, la más cara. Protestan, pero todos vienen” (179). El ingreso y permanencia en el burdel funciona para que la Mona re-elabore su insatisfacción con el mundo ya que desde allí lo contempla, lo rechaza, pero sobre todo lo narra y lo vuelve objeto literario. En el relato sobre el primer cliente, por ejemplo, se destaca su actitud frente a la sexualidad, asunto sobre cual elaborará más historias constituyéndose como personaje de su propia narración. Sobre su primera experiencia en el prostíbulo nos dice:

Salimos. Me condujo, con aires de explorador, a una pieza con paredes de azulejo. Me desnudé sin prisa, me abrí de piernas, recibí su cara horrible contra la mía, para los muertos, intentó meterlo pero no encontró por dónde, el experto. Tuve que bajar la mano y enterrármelo. Él hablaba de paisajes de esos que pintan en los buses cuando yo hice con mis entrañas el horrible movimiento de fuelle y se lo soplé. Ha debido sentir un hielo,

⁶² La Mona no llega al burdel traicionada, por penurias económicas o expulsada de la casa paterna, lo cual constituye un rasgo inaugural en la representación de la prostituta en la novela de América Latina.

luego el hielo avanzado, y el grosor...intentó sacarlo pero ya estaba inflado como melón. Le explotó todo dentro de mí, esos jirones de piel fueron como latigazos. Eso sí fue vida (180).

En la cita anterior se expresa la relación de María del Carmen con el sexo como un acto donde se ejerce el poder y la violencia. Aquí el arquetipo de mujer fatal se articula con la peligrosidad del personaje femenino. (Moreno Muñoz 353). Ella se representa como una mujer donde se concentra el deseo y el riesgo: “salí de allí berriando y haciendo la gran pelotera, “se me murió el cliente” (180). No hay goce en el encuentro sexual, pero si en el acto de subyugar la fuerza masculina y paralizarla hasta la muerte. De hecho, para la Mona, el acto sexual en sí mismo es una fuente de insatisfacción, sólo adquiere sentido ante la posibilidad de sobreponerse a las fuerzas del otro.

La lectura de esta escena cobra mayor significado puesta en diálogo con la escena donde María Carmen pierde la virginidad. Su primer compañero sexual es Leopoldo Brook, un guitarrista de *rock'nroll* adicto a la droga que regresa al país después de una larga temporada en los Estados Unidos y el cual la inicia en el mundo de la música comercial. La Mona se enamora de su pose de artista y sale de su casa para irse a vivir con él. La decepción de su primera vez no puede ser mayor:

Yo siempre había pensado que el acto sexual era (...) un asunto más repartido (...) Al final me fue espantando la idea de que eso que él tenía y (permítame el lector decirle) me metía, era mío; sin verlo, sin tocarlo casi, lo conocía yo mejor que él. Yo le indicaba cómo usarlo, cómo dejarlo caer profundo sin que le doliera, porque a mí no me dolió

nunca, ni me agoté nunca, ni nunca me llenaron, ellos los pobrecitos, tan vacíos que quedan (63-64).

Para Lucía Tono, las descripciones eróticas de la novela son narradas por una voz masculina. Más bien, creo que esta manifestación de masculinidad a la que Tono se refiere tiene que ver con un gesto desmedido de seducción que practica la protagonista con todos sus amantes. Esta representación de María del Carmen como sujeto ingobernable se opone, por un lado, al estereotipo femenino de la mujer ideal que es pura y dócil. Por otro lado, se opone al de la prostituta representada como víctima de las condiciones sociales y económicas⁶³. Lo que sobresale en la descripción de sus relaciones sexuales con las parejas efímeras o sus clientes es, justamente, un impulso de dirigir y dominar al hombre, casi hasta su aniquilamiento. Duchesne-Winter nota, por ejemplo, que “el erotismo caicediano cultiva un movimiento cruzado de los impulsos. Los hombres penetran a las mujeres para ser penetrados por ellas” (58). La Mona encarna una fuerza que subyuga y por eso en la relación con Leopoldo Brook se destaca la expresión de miedo y dolor del amante: “[é]l me miraba, torcía la boca, luego los ojos y se me apartaba, a coger la guitarra. Yo pensaba (...): “Le duele porque sabe que yo podía arrancárselo, colgandijo, si quisiera (...). Se quejaba de que le dolían los muslos, luego la nuca, la cabeza” (64). Este gesto de dominación se reitera en otras partes del relato. En la escena de amor

⁶³ Moreno Sánchez anota al respecto: “En el campo literario colombiano de entonces son escasos los personajes femeninos como protagonistas. Según el análisis realizado por Lucía Guerra-Cunningham acerca del personaje literario femenino, durante mucho tiempo en la novela latinoamericana la representación de la mujer implicó la absolutización de dicho personaje como excesivamente sagrado o bien como excesivamente profano, siguiendo los arquetipos culturales creados dentro de la religión católica (Bornay): Eva y María. La primera como signo del pecado, la muerte y por tanto el deber no-ser femenino y la segunda como representación de la maternidad, la pasividad, la inocencia y la subordinación; es decir, el deber ser femenino” (350).

lésbico⁶⁴ que protagoniza con María Iata en el Valle del Renegado, en la que profundizo más adelante, la Mona dirige las acciones: “pero yo mucho más fuerte que ella: la rendí contra ese suelo, la froté y la abrí y la penetré y la maldije” (164). En la novela de Caicedo, la prostituta excede la figura de la mujer fatal. Para González esta desmesura se vincula con el vórtice de la época:

The novel, through the perspective of María del Carmen’s subjectivity, portrays her as being in control of all of the sexual relationships and encounters in which she engages, never concerned with any moral or sexual standards suggested by the Colombian variant on the *buenas costumbres*. Her disposition towards sex and relationships can be seen as better coinciding with the unabashed sexual bravado commonly associated with the Rolling Stones and other iconic rockers and is perhaps the most blatant challenge to the expected norms by which she is expected to live. (45).

El cuerpo de la Mona es bello y fuerte y se destaca un poderoso atractivo en su pelo rubio y su tez blanca, además de la lujuria que despierta cuando baila. Dice que hombres y mujeres la admiran y la envidian. En una especie de tiempo bisagra (entre el pasó del rock a la salsa)⁶⁵ la

⁶⁴ Foster señala que *O Cortiço* (1890) del escritor brasileiro Alusio Azevedo es la primera novela que introduce una escena de seducción y prácticas lesbianas. “While it does initiate a tradition that recognizes lesbian sexuality in Brazil and Latin America, is written from a masculinist point of view” (1997: 2). En *sexual textualities. Essays on Queer/ing Latin American Writing*.

El lesbianismo también es presentado en la novela *Santa* (1903) a través del enamoramiento de la Gaditana por la protagonista, pero esta pasión es vista como un acto repugnante producto de una atracción sucia y anormal. A pesar de que en la novela el lesbianismo sea visto como un vicio que se adquiere en los prostíbulos, es el único que no toca a Santa que se asquea ante los acercamientos de la otra mujer.

⁶⁵ Es importante notar que el privilegio de la narradora por estos dos ritmos musicales tiene que ver con la nueva apropiaciones que los jóvenes hacen del espacio urbano. Al respecto, Carvajal Córdoba explica: “[r]ock y salsa son géneros que surgen y le cantan a la ciudad, a sus nuevos habitantes que son los mayores receptores para que enfrenten esta nueva realidad de la vida. El rock y la salsa en este mundo de jóvenes, son dos formas de enfrentear una realidad, de realizar una búsqueda” (47).

Mona conoce a tres voleibolistas, niños de dieciséis años como ella, en una fiesta en la que la buscan y asedian para bailar. Relata que baila con los tres en una intensidad gozosa como preludio del acto sexual. En efecto, justo a la hora del crepúsculo salen los cuatro personajes hacia unos lotes descampados en las afueras del barrio y se da inicio a una bacanal que dura siete días: “los abracé por turno, les desabroché cada bragueta y me tendí en un lugar clarito con mirada de débil mental. Lástima que a José Hidalgo no le haya dolido casi, pues fue el último y ya la humedad no me cabía “(98). La rumba, lo que ella llama su aprendizaje definitivo, llega a su final después de una semana de mezclar sexo, drogas, licor y música a todo volumen. Lo que interesa recalcar aquí es que la única referencia a la experiencia de placer en el acto sexual tiene que ver con una insatisfacción: a José Hidalgo no le dolió, señala la narradora. Lo cual cobra significado a la hora de auto representarse. Al ser la salsa el producto masivo que se privilegia en este periplo, la Mona incorpora la letra de dos canciones para tal efecto. De la canción “Amparo Arrebato” de Richie Ray y Bobby Cruz canta dos versitos: “[t]iene fama de Colombia a Panamá. Ella enreda a los hombres y los sabe controlar” (92). De la canción “La Piraña” de Willie Colón se intercalan varios versos en la escritura para mostrar que la voz que narra es la de una mujer que no niega su condición de “piraña” sino que asume como tal. Cuando escribe: “a la Piraña la molestan: yo molesto a los hombres” (93) se asume simbólicamente como tal. No sólo se “come a los hombres, sino que se regocija ante la posibilidad de destruirlos físicamente. Por ello, la Mona narra cada una de las experiencias sexuales sin compromisos afectivos. En ellas se traduce la misma sensación de desapego con la que la protagonista entra y sale de cada sector en la ciudad para poseer algo (sexo, canciones, drogas, historias) y desecharlo posteriormente en ese ritmo hedónico que marca su experiencia del mundo. La comprensión de la vida se arraiga en actos cotidianos vertiginosos que no permiten la elaboración de reconvenciones sino más bien la

continuación del trayecto. Así lo sugiere la Mona cuando sale de una fiesta: “[y]a caminaba, yo, ya me iba del otro lado. (...) No miré ni una sola vez atrás” (92).

La voluptuosidad de la violencia

La narradora de Caicedo le atribuye a la fiesta del Flaco Flores el momento inaugural de su desclasamiento. Las consecuencias extraordinarias de esta fiesta tienen que ver con la lucidez con que la droga le permite sentir el mundo. En el primer piso de la casa, María del Carmen, junto a su amigo Ricardito, apodado El Miserable, encuentra un grupo de muchachos encerrados en un “círculo de espinas, atentísimos y con la frente alta mirando el *steréo*” (45), cantan en inglés y se sincronizan en lo que semeja una comunión religiosa. En el segundo piso presencian una escena escalofriante:

En esa cama doble había tres cuerpos: los del Dr. Augusto Flores y señora, a quienes yo me había acostumbrado a ver hacia las siete de la noche dándole vueltas al Parque, y el cuerpo de la que fue niñera del Flaco y había llegado a serlo todo en su casa (...). Pensé y luego dije: “¿Nos invitó para que viéramos los muertos? (53).

El enlace entre los eventos del primer y el segundo piso es el consumo de la droga. A la pregunta de María del Carmen por la presencia de los muertos, El Miserable le responde que seguramente el asesino no recordaba lo ocurrido. En efecto, el Flaco Flores sólo se da cuenta del asesinato días después. Es cierto que en esta escena de muerte no presenciamos *un modus operandi* que describa el goce del asesino, hay, más bien, una representación de un hecho que se comete inconscientemente. No obstante, el valor de la escena radica en lo que anticipa para el resto de la novela.

La violencia se presenta como una fuerza ante la cual se abocan los personajes. Para la Mona, su barrio era la expresión de lo trágico, lo cruel y lo disipado. Los vecinos mueren locos, de insomnio o en peleas callejeras. La narradora evidencia que la organización y la pertenencia a las pandillas juveniles⁶⁶ se va haciendo cada vez más común en los barrios caleños. Justamente, la misma noche cuando encuentra los cadáveres de la familia del Flaco Flores, María del Carmen es testigo de un asesinato. Es llamativa la forma en que describe la escena:

Esa misma noche le dispararon los de la barra de El Águila. La bala le entró por la nariz y la cara toda fue una bola inflada de sangre, una burbuja gigantesca que flotó a la altura de la mirada fijísima de los jovencitos que nunca habían visto un muerto; se desplazó un buen trecho y luego se reventó fácil, ni ruido ni salpicaduras. Los tres que lo mataron salieron de allí rápido, prodigiosos (26).

Para ella, el muerto, o la “burbuja” como se refiere a él, se convierte en objeto de contemplación, pues ante la disyuntiva de ver a una chica bailando o al cadáver, ella escoge ver el segundo empujada por una poderosa atracción. Esta forma de detenerse en la observación del cadáver traduce la pulsión de un deseo voyerista. A pesar de que no haya una connotación sexual en la escena, este hecho se complementa con los acontecimientos en el Valle del Renegado donde dominan impulsos eróticos y violentos. La lectura de las dos escenas permite configurar el punto de entrada y clímax del recorrido en que María del Carmen mete su cabeza en lo oscuro y desciende en un abismo iluminador. Creo que es importante notar que uno de los jovencitos que presencia el asesinato cometido por la barra El Águila es el mismo que guía a la

⁶⁶ Ya se ha dicho que los jóvenes son la materia prima en la literatura Caicediana. El fenómeno de las pandillas y los eventos violentos y escandalosos que protagonizan en la ciudad de Cali son una constante en la cuentística de Caicedo: Calicalabozo (1966), Besacalles (1969), Los mensajeros (1969), El atravesado (1971), Destinitos fatales (1971), Angelita y Miguel Angel (1971), En las garras del crimen (1975).

Mona a la excursión infernal del Valle del Renegado. Bárbaro es el último amante con quien la protagonista abraza la música salsa en menoscabo de su afición al rock. Es un muchacho que desde pequeño había hecho parte de las grandes pandillas y cuando conoce a la Mona está dedicado por completo al bandidaje campestre.

El joven Bárbaro vive en los territorios más al sur de la ciudad y se dedica al asalto y atraco de jóvenes turistas estadounidenses que buscan marihuana, hongos y cocaína en el mencionado Valle⁶⁷. Estas pandillas “lejos de aglutinar impulsos contestatarios o de evocar nuevas formas de vida, constituyen convulsiones transitivas de ajuste violento a la normatividad del sistema, que unos sobreviven y muchos no” (Duchesne-Winter 39). En ese sentido el objetivo de las excursiones al valle no es sólo el robo de objetos materiales a los turistas, sino la satisfacción de poder humillarlos al despojarlos de la ropa y dejarlos abandonados cerca al río para que se insolén o sean abusados por otros delincuentes. La protagonista explica que Bárbaro ha transitado de la violencia practicada en las pandillas a una que “desemboca en los gringos: yo no le veía problema a eso: era conveniente, un favor que se le hacía a la sociedad” (150). La Mona se acomoda ideológicamente a las ideas de Bárbaro y justifica la práctica de esa violencia

⁶⁷ En el fragmento de uno de sus diarios publicado en *Mi cuerpo es una celda*, Caicedo habla de su temprana adicción a los estimulantes y de cómo estos “fueron a la larga la perdición de Poe, de Quincey, Kerouac, Lowry y el abismo y cima del padre Burroughs, que a propósito estuvo por Cali hacia 1950 buscando yagé (...)” (190). Esta mención de Caicedo sobre la visita de Burroughs en Colombia corresponde al viaje que hizo el poeta estadounidense a Sur América en 1953 y que se reseña en la primera publicación de *Yage letters* en 1963, un texto central para la historia cultural del movimiento *Beat*. En una carta del 30 de enero, Burroughs le escribe a Allen Ginsberg sobre los comentarios que otros turistas norteamericanos le hacen en referencia al trato que reciben en tierras caleñas: “[t]hey hate the sight of a foreigner down here. You know why? It’s all this point Four and good Nabor crap financial aid. If you give these people anything they think “oh so he needs me”. And the more you give the bastards the nastier they get” (12). No es desatinado ver una representación irónica de ciertos turistas en “los gringos comehongos” de *¡Que viva la música!*, quienes a pesar de tener una onditá *hippie* con palabras de armonía y actos pacíficos, sufren asaltos continuos, como el robo y los crímenes cometidos a manos de los dos jóvenes.

turbulenta dando a entender que a través de esos actos destructivos ella emerge revitalizada. Lo que hace cuando narra la experiencia en el valle es, justamente, re-inventarse a sí misma en condiciones similares a las que usa en el período de su afición roquera. Teniendo en cuenta la afirmación de Ree con respecto al proceso de formación de la identidad: “the problem of personal identity, (...) arises from play-acting and the adoption of artificial voices; the origins of distinct personalities, in acts of personation and impersonation” (citado en González 41) uno puede constatar que la protagonista de Caicedo asume y rechaza diferentes roles en continuo desdoblamiento como narradora y personaje. Ella es al mismo tiempo una mujer “piraña”, una joven pandillera y una melómana en un constante juego de seducción. La escritura de la novela dramatiza y celebra esta pluralidad de códigos a través de la yuxtaposición de textos disímiles como fragmentos de canciones, pedazos de diarios, avisos murales y cuestionarios clínicos que dan sentido a la narración de una experiencia alucinada. Estos recursos se ponen en relación con una “representación lexical del habla caleña/salsera/mariguanera, la ausencia de un glosario, y la inclusión de una discografía en vez de una bibliografía al final del texto” (Shouse, 60). Shouse ve en el uso de estos recursos un interés por atacar la institución y el lector de la literatura moderna. Creo, más bien, que estos actos dramatizan una agresión, un desprestigio, al mismo tiempo que plantean un modo distinto de hacer literatura, pues al fin de cuentas el ejercicio escritural de la Mona se proyecta como un libro. El modo de componerlo tiene que corresponder con las nuevas prácticas juveniles: la rumba, la alucinación, la psicodelia, la libertad sexual y la violencia.

Con la narración de la escena del Valle del Renegado se intensifica el uso de una variedad de recursos (forma, lenguaje, intertextos musicales) experimentales. La entrada está marcada por una expresión musical que evoca una suerte de conjuro. El lector accede, por primera vez, a la transcripción de dos canciones completas de salsa. La primera “Lo altare la

arache”, que ni los mismos músicos saben, a ciencia, cierta, qué significa” (Romero Rey 83). La canción de Richie Ray suena a fuerte volumen en tres radios diferentes y afecta las emociones de la protagonista, quien dice sentir que la letra comunicaba un mensaje secreto de tragedia. A pesar de tener una letra incomprensible: Ala-lolé-lolé lalá-lo-loló lololala-lalalalá (...), lo importante es el ritmo, no lo que dice. La canción de la salida “lluvia con nieve” es una constante repetición del mismo verso, es decir otra forma de una jaculatoria, necesaria para enmarcar la visita a un círculo del infierno.

La última excursión al Valle del Renegado subraya y acentúa ese gesto voyerista de la escena en que la narradora se queda contemplando el cadáver que encuentra en su barrio. Esta vez, la contemplación sucede en el propio infierno. La ubicación de este lugar está más abajo del sur, en la profundidad y en esa atmósfera infernal la naturaleza se anima terroríficamente (Moreno Muñoz 352). En ese infierno se erotiza la belleza y la violencia del cuerpo desnudo y abusado en medio del trance producido por el consumo de una gran cantidad de hongos. Bárbaro asalta a un joven norteamericano y a su amiga María Iata Bayó, una joven puertorriqueña que despierta el placer de la Mona. El hombre es atado a un árbol y la muchacha es obligada a desnudarse. Bárbaro masacra a golpes al “gringo” y después contempla, excitado, a las dos mujeres que acarician sus cuerpos febrilmente. La sangre y la lujuria hinchon el paisaje del Valle del Renegado, la violencia y el erotismo se entienden como complementarios, contrapartes del mismo impulso placentero. El vínculo entre la muerte y el deseo erótico evoca la obra de Bataille cuando declara que: “hay en la sensualidad un algo turbio y un sentimiento de estar anegado, análogo al malestar que se desprende de los cadáveres” (154-155). Pulso sexual y pulso mortal se devoran la escena del Valle:

Bárbaro gozó con el espectáculo de ese cuerpo. Se relamió los labios, se pasó las manos para fregar y enloquecer la cara, tomó aire y, sencillamente, esperó a que nosotros montáramos el espectáculo de la belleza.

Pedí permiso, al menos, para retirarme con María Iata unos cuantos metros: no teníamos por qué oír el *pudding* de los huesos envueltos en carne magulladísima. Bárbaro accedió, sonriendo, aunque un tanto desconfiado. ‘Pero no se hagan detrás de ningún arbusto’, advirtió. ‘Necesito estarlas viendo’. (163).

La escena sigue escalando. La intuición inicial de María del Carmen cuando exclama “qué cansancio, comprendí: la violencia progresaba si la belleza la conducía” (162) es apenas el preámbulo de lo que ve cuando sale en búsqueda de los dos hombres que han quedado atrás. Encuentra al gringo sentado en su propio charco de sangre, con una navaja clavada en el ombligo, y a alrededor de los pies la dentadura completa que Bárbaro le había arrancado.

La ferocidad sádica de Bárbaro manifiesta la embriaguez de la verdadera perversión: “El sadismo es el Mal: si se mata por una ventaja material, no estamos ante el verdadero Mal; el Mal puro es cuando el asesino, además de la ventaja material, goza por haber matado” (Bataille 11). Bárbaro goza con el espectáculo del cuerpo muerto a golpes, pero exhibe además esa voluptuosidad que Bataille ha identificado como el frenesí sádico que agota todas las posibilidades de destruir y deleitarse con el sufrimiento y la muerte (148). No sólo destruir el cuerpo, pero intentar nuevas formas de la aniquilación como la extracción de la dentadura, funciona simbólicamente, como el borramiento de una boca, para borrar la dimensión humana.

La muerte de Bárbaro está relacionada con el consumo previo de los hongos. La Mona relata que lo ve intentando mover un árbol con su pensamiento. En medio del trance la naturaleza se erige como fuerza asesina, el árbol camina hacia él y se le clava en el estómago. Cuando

empieza el despliegue de violencia y erotismo en el Valle la narradora enuncia con excitación: “hagamos equilibrio encimita del infierno”, pero cuando ve el estómago de Bárbaro traspasado por el tronco del arbusto expresa “el infierno se había instalado en mis entrañas” (165). La visión en la que María del Carmen ve a Bárbaro asesinado y metabolizado por el árbol se sustenta en una descripción que realza los sentidos:

El arbusto viró de su rojo pálido a un negro encendido, sacudió violentamente sus ramitas y avanzó unos centímetros. (...) Yo no me negué a ver nada. Bárbaro alcanzó a dar un aullido de triunfo antes de comprender que la planta no se detendría a sus pies, ya que, de hecho, cargó contra él, lo derrumbó y de un saltó se sembró en su estómago (166).

Como resultado del placer erótico y violento que experimenta con María Iata y Bárbaro y la intensificación del placer sensorial que le produce esa visión, la protagonista puede acceder a un estado de lucidez superior. La novela brinda una valoración importante a ese grupo de muchachos que tienen visiones por el consumo de los alucinógenos, en cuanto otorga el derecho al habla en una de ellos. Para la Mona, esto sólo es posible gracias a su decisión de abandonar los valores que representa la sociedad burguesa y a la ruptura con sus amigos marxistas. Para Malin este gesto constituye “an incredulity toward metanarratives, what Jameson has called the loss of faith in totalizing explanations” (106)⁶⁸. Pero más allá de esta condición la novela también plantea que la participación de la Mona en la contracultura juvenil de la época en la que se proponen nuevas formas de sociabilidad a través del consumo de drogas, la violencia y la liberación sexual le otorga una actitud creativa puesta en relación con su participación en la

⁶⁸ La Mona también muestra un claro desdén frente al Nadaísmo, un movimiento filosófico literario fundado en Medellín en 1958 por Gonzalo Arango y Amílkar Osorio. El movimiento se caracterizó por una actitud escandalosa, que hundía sus raíces en el Manifiesto de los surrealistas franceses, los poetas malditos y los poetas norteamericanos de la Generación *Beat*. (Tirado Mejía 19).

cultura del rock y la salsa. Como lo afirma Shouse “el circuito de consumo de bienes simbólicos (la salsa y el rock) forma nuevas subjetividades que operan sin pasar por el espacio de la ciudad letrada y le quita al intelectual moderno su posición hegemónica en “la hermenéutica de la modernidad” (59). En ese sentido, la autoridad de la narradora sobre el relato se otorga a partir de una valoración intensa de la vida donde el goce y la angustia son dos intensidades de lo mismo y sobre el privilegio de vivir experiencias viscerales.

La casa del poeta

Es relevante que al terminar la danza infernal en el Valle del Renegado María del Carmen busque refugio para ella y su compañera⁶⁹ en la cabaña de la Colina Novena, una casita semiderruida que pertenecía al poeta Don Julián Acosta, quien después de haber alcanzado cierta reputación opta por el anacoretismo y el alcoholismo en las montañas del valle. No obstante, la cabaña había sido abandonada después de que el poeta, una noche saliera “como alma que lleva el diablo, a perderse en las montañas bajo una luna embravecida. La casa había quedado deshabitada (decían) porque asustaban” (156). En este punto resulta productivo vincular a la Mona con el poeta Don Julián. Ambos eligen una forma de exclusión, una suerte de “reino ambiguo en el que reinan la fantasía y la libertad, pero también la nostalgia del mundo y la sociedad que los expulsó” (Gutiérrez Girardot 42). El prostíbulo y la casita derruida abren las puertas de un nuevo universo en el que la narradora y el poeta configuran modos alternativos de vivir. Los dos se marginan en espacios en los que rechazan los valores patrocinados por el ideal

⁶⁹ En el camino de regreso, al dejar el Valle atrás, La Mona estrena un entusiasmo reciente, no en vano declara que “el Valle del renegado había crecido con [su] presencia”, mientras que María Iata Bayó, con profundo desasosiego inicia su viaje de regreso a los Estados Unidos. La Mona anticipa su final en calculada coincidencia con las historias de sus amigos y amantes: Ricardito, Mariángela, Rubén Paces, Bárbaro, ente otros: “de allí en adelante la acosarían el insomnio (...). Encerrada vive dándole vueltas a la idea de coger un día y tirársele a esas paredes que tanto observa” (176).

burgués y dan sentido a la experiencia ambigua del “gozar-sufriendo” que Gutiérrez Girardot explica como “una intensificación de la vida que al ser llevada a su extremo ocasionaba no solamente gozo, sino también angustia, plenitud y duda e incertidumbre, sensualidad y remordimiento, impiedad y buena fe” (43). Desde allí es donde mejor se leen las declaraciones de la protagonista de Caicedo que buscan mitigar imágenes de una desazón mientras escribe, pues son numerosas las ocasiones en que expresa la urgencia de no dejar permear su texto con quejas y tristezas.

La mención de la Colina Novena al final de la excursión alucinada en el Valle del Renegado también es relevante porque pone en escena la poética de la novela sobre la auto-reflexión de la escritura. Es en la casa derribada del poeta donde se puede hallar amparo, es, precisamente, al interior de esa morada donde reside una posibilidad de abandonarse que ya ha sido intentada por otros personajes del relato en las versiones del suicido y la locura. La Mona y su compañera María Iata encuentran el cadáver de Héctor Piedrahita Lovecraft⁷⁰ y un cerro de papeles dejados por las personas que visitaban la cabaña. María del Carmen toma los manuscritos y reproduce algunos de ellos en su relato. En uno de ellos leemos:

Julián: Con tu embravecido caballo de sangre y paso, y siguiendo estrictamente tus indicaciones en cuanto a lo de la droga, cabalgué la cúspide de estos montes en un tiempo oficial de 4 horas. ¡Caballo fuetero y desbocado! Ulpiano Montes. (173).

Los papeles encontrados contienen información de hechos simples y cotidianos, sin embargo son centrales en la novela porque con la elección de la narradora se les confiere una

⁷⁰ En su relato, el jovencito de precocidad intelectual se había dedicado fervorosamente al teatro, las artes plásticas, la narrativa y a la crítica cinematográfica. Su nombre es un velado reconocimiento a uno de los autores preferidos de Caicedo, el escritor estadounidense H. P. Lovecraft.

legitimidad que se le niega a otras voces: la de los adultos y de los intelectuales. Como lo expresa Tono:

El que realmente queda como constancia y documento de la época es el dejado por otros muchachos que han logrado llegar a dicha colina, a la cabaña de don Julián Acosta. Ella es la poseedora de esos documentos y la única, por lo tanto, autorizada para narrarnos su contenido. La historia se cuestiona y queda su relato (esta novela) como manifiesto de la existencia de una montaña arrebatada. (182).

En la novela hay otros gestos con los que se privilegia un tipo de escritura sobre otra⁷¹. Es particularmente llamativa la referencia a la novela de *Los de abajo* de Mariano Azuela en contraposición a Dickens⁷², por ejemplo. La mención del autor inglés evoca en la Mona un recuerdo placentero de la adolescencia, cuando bajo el delirio producido por la marihuana, pasaba largas sesiones leyéndolo encerrada en un *closet*. Por otro lado, *Los de abajo*, aunque también vinculada con la experiencia de la droga, está puesta en términos más utilitarios. En la escena que transcurre en la casa de la Mona, Ricardito El Miserable tiene un sobre lleno de cocaína y saca el libro para desparramar el polvo encima de este.

⁷² Llama la atención que la narradora repare en los intereses de lectura de otros jóvenes y que haga comentarios sobre esas anotaciones. El Grillo y Antonio Manríquez, los marxistas, a pesar de gozar del respeto de La Mona son descritos con un aura de cansancio y descuido que produce lástima. De Carlos Phileas, Pedro Miguel Fernández y Lucio del Balón se dice que cargan libros y se preparan para exámenes escolares, pero es el primero, lector de H.G. Wells que fantasea con la “Cavorita” para hacerse invisible, en el que refina su observación. Al igual que con Ricardito El Miserable quien alude al poema de Goethe “*Elegía de Marienbad*” y el guitarrista Leopoldo Brook que evoca “*The fall of the house of Usher*”. Si bien, esta última referencia podría corresponder al cuento de Poe de 1839 o a la adaptación cinematográfica *House of Usher* (1960) de Roger Corman, Brook encarna, al menos al inicio, la figura del poeta.

Es cierto que la referencia al texto de Azuela tiene que ver con que la Mona haya suspendido las horas de estudio con sus amigos marxistas, pero no debe pasarse por alto que el hecho de que la novela ejemplar de la Revolución Mexicana⁷³ sirva sólo como base para esparcir y preparar la droga está relacionado con esa dramatización de desprestigio al que son sometidos los intelectuales y algunos poetas⁷⁴ a lo largo de la novela. Al respecto, me interesa mostrar que el episodio con el libro de Azuela en *¡Qué viva la música!* guarda cierta afinidad con el episodio de la máquina de escribir en *Los de abajo*, en donde los revolucionarios, cansados de cargar con una pesada “Oliver” la negocian en repetidas ocasiones hasta que el último comprador, quien paga la menor cantidad de dinero, la arroja contra las piedras. En la lectura de Dabove la máquina de escribir exhibe las connotaciones de legalidad y modernidad mientras que el acto de destrucción es entendido como un acto bárbaro y al mismo tiempo como una manifestación política específica que es motivada por la lógica revolucionaria.

La aparición de la novela de Azuela en *¡Qué viva la música!* anima una valoración semejante en tanto el libro, de un lado pierde su valor como elemento de instrucción al convertírsele en pieza útil para las necesidades inmediatas de la preparación de la droga. Por otro lado, el episodio pone en escena los postulados de la narradora sobre las particularidades para contar la historia de los jóvenes de su generación, no con la voz de los intelectuales sino de los

⁷³ Juan Pablo Dabove ha explicado el proceso en el cuál la novela de Azuela, una novela de bandidos escrita sin inspiración nacional y sin propósito celebratorio fue convertida en una narración sobre los orígenes del Estado revolucionario. (Cfr. La fiesta popular, la banda de bandidos, la “bola”: la revolución y sus metáforas en *Los de abajo*) (168).

⁷⁴ La Mona plantea una escisión entre los poetas de su generación, esos jóvenes que como Ricardito, quien es hábil para citar a Goethe, tienen una aflicción y una sensibilidad propia para adentrarse en la creación con el lenguaje y los poetas que ella describe como viejos, gordos y vulgares. Esos poetas, incapaces de valorar la vitalidad y el desgaste de los jóvenes de los setenta por fuera de sus fórmulas canónicas y que sólo atinaron a denominarla: Decadencia importada. Calificativo que la Mona considera, no sólo injusto, sino también incompleto.

que como ella, jovencitos en los setenta, eran “imposibles de ignorar, la ola última, la más intensa, la que lleva del bulto bordeando la noche” (35).

Digresiones para llegar a la misma parte

Lucía Tono nota que cuando la Mona “tiene relaciones sexuales con los voleibolistas, lo mismo que cuando las tiene con muchachos de quince, los llama “papitos” (...) lo mismo que hace con el lector “(186). Si hay algo que enlaza el mundo de la prostitución y de la escritura que dramatiza María del Carmen en sus memorias es la seducción al lector y a los clientes, a los que llama de la misma manera. El énfasis de la Mona recae sobre su facilidad de fabuladora. Me interesa mostrar dos episodios que son abiertamente digresivos, no para alejarse sino, precisamente, para llamar la atención sobre su representación como relatora de historias. Estos gestos muestran como la ficción devela los propios mecanismos de su funcionamiento en tanto exhiben las costuras del relato, ya no sólo de la novela que leemos, sino de otros textos , que podemos llamar, independientes.

La Mona, al igual que Caicedo, tiene una devoción por los *Rolling Stones*. El autor planeaba escribir un libro sobre la banda en relación con el fracaso de su generación (Caicedo: 2008: 28-29). El proyecto nunca se consolida, pero la heroína de Caicedo logra, con la escritura de sus memorias, poner de relieve el conflicto juvenil de su época y fabular una hipótesis acerca de la muerte de Brian Jones el líder y fundador de la banda inglesa.

De este modo, la digresión en el texto sobre el músico de los *Rolling Stones* formula un desagravio del papel del artista en la banda y de las condiciones extrañas de su muerte. En el relato de la Mona, cargado de vitalidad por cuenta del lenguaje juvenil caleño con que pone a hablar a los integrantes de la banda inglesa, Brian es un músico lúcido que tiene facilidad para

tocar una variedad de instrumentos poco convencionales como cítaras, marimbas, arpas, pero es además el escritor de todas las letras de la banda. En su defensa acérrima de Jones, la Mona termina por tejer los hilos que la vinculan con él en tanto lo destaca como una figura de ese universo contracultural de la década de los setenta como un personaje desencantado e infortunado. Según ella, el hastío de Jones comienza con la imposibilidad de escribir canciones para que otro las cantara. Ese “otro” es, desde su perspectiva, el músico Mick Jagger, a quien describe como un usurpador de la poesía de Jones. Esta dificultad para componer canciones no puede pasar desapercibida al interior de una poética de la novela. La narradora formula en múltiples ocasiones el caso de las chicharras que les rasca el sol y cantan para olvidarse. Cuando no cantan, duermen un sueño tonto. Cuando cantan en exceso, revientan. Ella, como las chicharras revienta jubilosamente a media que canta escribiendo y escribe cantando. Es en la escritura donde la Mona puede encontrar un refugio no para sosegarse sino para avivar la intensidad de sus experiencias. El uso del rock en esta digresión tiene que ver con una búsqueda singular puesta en “tanto novedad, enajenamiento cultural, estruendo, desarreglo de los sentidos” (Carvajal Córdoba 47).

De modo que con la representación del músico inglés en su relato, la Mona pretende mostrar los nexos que la relacionan con el mundo del *rock and roll*. Ya hemos dicho que el abrazo del descenso constituye su devenir como escritora, como artista. En este sentido conviene recordar que “El rock se conecta a una tradición que, a falta de un término más preciso, ha sido denominada *hip* (...). En su deriva histórica y antropológica, lo *hip* concentra la oposición a las formas más convencionales de la vida social” (Pujol 18). Fueron los poetas y escritores de la Generación *Beat* en los Estados Unidos los que potenciaron esas actitudes de rebeldía en contra de los valores familiares y burgueses a mediados del siglo XX. Como señala Pujol, entre 1955 y

1958, hay una sincronía entre la popularidad de la literatura *Beat*, los primeros discos de *rock and roll*⁷⁵ y el resurgimiento de los *hípsters* que subraya la presencia de una cultura juvenil en abierta lucha contra cualquier expresión de adultez en el orden de lo social, lo religioso y lo artístico⁷⁶.

El *hípster* es el reventado (...) el reventado es alguien que vivió mucho, acaso demasiado, y siempre un poco fuera de foco, al margen de las convenciones, llenando su cuerpo de drogas y alcohol y música. Aunque el término significa un exceso negativo (...), la del reventado es una figura con aura. Con aura de rebeldía (Pujol 18).

María del Carmen encarna justamente esa figura del reventado. Cuando habla del desgaste de su generación reflexiona sobre las experiencias excesivas que viven los jóvenes de la época:

El sufrir dignifica, así que démonos otro pase. Metamos hasta que reventemos.

‘Qué vas a hacer hoy?’ ‘Nada. ‘Entonces meto’. Y después del espantoso bajonazo, un Valium 10 para estabilizar el ánimo, y si no se podía eludir el sueño de esa droga azul cielo, entonces meter más Perico⁷⁷ y si no había Perico, pulverizar vil Ritalina y embutírsela por los huecos del cráneo, y ponerse a bailar para que la droga pase por todo el organismo y no se estacione quemando el coco, y si de nuevo era hora de dormir y no

⁷⁵ “Ciertamente, no es el primer género de música popular protagonizada por jóvenes, pero sí es el primero en afirmar “el ser joven” en oposición al mundo de los adultos. Estos considerarán al rock una tontería o una desfachatez, nunca un hecho artístico” (Pujol 41).

⁷⁶ Según Marwick, “The Beats of the fifties were particularly potent rebels in that the ideas and attitudes they generated continued to exert influence throughout the sixties, but they were bohemian in that their central commitment was to art, basically novels and poetry, not to social, still less political, causes. 481.

⁷⁷ Es una palabra coloquial común en Colombia para referirse a la cocaína.

se podía, entonces Mandrax, Mequelon, Apacil, Nembutal, una gruesa de Diazepanes.
(84).

Ese despeñadero por el que van bajando los jóvenes de Caicedo tiene resonancias en el *pathos* asumido por algunas estrellas de rock de las décadas del sesenta y setenta. “Hendrix, como los Beatles (...) hace de las drogas alucinógenas un medio de experimentación sensorial, llevando a un punto máximo la vivencia del vértigo. Su muerte joven sincroniza con las de Brian Jones, Janis Joplin y Jim Morrison, sentando así las bases del mito escatológico del rock” (Yoneet citado en Pujol 102). El compromiso estético y la actitud de los músicos vanguardistas del rock psicodélico y del rock virtuoso coinciden con la postura que asume la heroína de Caicedo, quien no termina suicidándose pero que se relega conscientemente para acceder a otro tipo de conocimiento.

La segunda digresión pertenece a la época en que la protagonista abraza la salsa⁷⁸ de la mano de su segundo amante Rubén Paces. Los dos se conocen en el Parque Panamericano en una rumba espontánea en la que ella se sabe protagonista del espectáculo, donde es admirada y envidiada por los demás asistentes. La conexión entre los dos jóvenes es inmediata. Rubén es un *discjockey* a quien la Mona presenta con un título altisonante: administrador y programador de una discoteca de fiestas: Ritmos *Transatlántico*. María del Carmen se enamora de la pasión que su enamorado manifiesta por los discos, la rumba y la salsa. Comparten un pequeño garaje lleno

⁷⁸ El título de la novela es, precisamente, el eco del álbum *Qué viva la música* (1972) de Ray Barreto grabado con La Fania. La imagen de la carátula presenta a Barreto saliendo de una conga encadenada, intentando alcanzar un puño cerrado que emana luz semeando una divinidad. Una llave flota arriba del puño. Para Javier González, “[t]he surreal covert art to Barreto’s record also suggests one of the underlying themes in the novel: the belief in music’s emancipating potential to free listeners (at least temporarily) from the figurative chains of society’s norms (...). Also, a line from Barreto’s song, “Qué viva la música” fits this scheme in the larger sense: “La música es el arte de expresar sentimientos con corazón/ Por eso digo con orgullo que viva la música” (17).

de afiches y centenares de discos de Richie Ray y otros músicos de la Gran Orquesta. Ella se involucra en el negocio de las discotecas y lo auxilia cuando, en cada fiesta, lo aqueja un vómito. El hecho de las reiterativas arcadas, unido a un comportamiento singular que en cada fiesta lo pone a decir frases incoherentes estimula su interés. Bajo el efecto de las pepas, cuando la melancolía se agrava, la Mona lo invita a contarle su historia: “Sí, mi amor, duerme, (...) aparta esos malos sueños”, a lo que Rubén responde: “No son malos, (...). Son mis recuerdos. Peor es no acordarse de nada”. (113). Estos retazos de recuerdos exaltan la afición de la Mona por narrar, no sólo convierte a su interlocutor en un héroe, herido con traumas de guerra, sino que se homologa a sí misma el derecho de relatar la historia que su enamorado no puede comunicar.

El origen de la historia de Rubén se remonta al concierto de Richie Ray y Bobby Cruz el 26 de diciembre de 1969 en Cali. Como lectores, la vemos asirse a la experiencia en medio del espectáculo musical para explorar y dar forma a uno de los acontecimientos mejor contados en la novela. Lo central de la anécdota es que Rubén consume somníferos por primera vez y éstos en combinación con la marihuana le producen un trastorno intenso que lo entorpece mental y físicamente estimulando un persistente vómito y la pérdida de la memoria del evento. La amnesia, especialmente, constituye el trauma central de la experiencia porque de toda la música que se cantó y se danzó no queda sino un ripio de memoria entrelazada con las visiones producidas por el consumo de la droga. Paradójicamente, los recuerdos más precisos de Rubén corresponden con los primeros efectos de la marihuana que se manifiestan antes de la presentación musical y que lo hacen habitar un mundo aledaño para poder imaginar a la orquesta. El juego de la narradora es sugestivo. No sólo evidencia el artificio en la narración, sino que legitima su ejercicio escritural: ella no sólo dará cuenta de la historia colectiva de los jóvenes de su época, sino de una historia individual que sólo puede ser recuperada a través de su narración.

Hablando de la amnesia de Rubén la Mona señala “[q]ué iba a pensar que de todo eso no le quedaría ningún recuerdo. *Pura invención mía*. Ya lo he dicho: cerrando los ojos, afuera, él se imaginó a la orquesta; y lo que vio dentro de sí en aquel entonces, es lo que yo acabo de contar. Lo que realmente le sucedió, nunca lo supo” (125, énfasis mío). La historia de Rubén se conecta, sugerentemente, con la historia del músico Brian Jones en el inicio de la novela. Los dos relatos juegan con la restauración de una anécdota que la Mona desconoce, pero que puede ser re-inventada para poner de relieve lo que se narra en la novela. La historia verdadera de Rubén pasa a ser la historia imaginada de la narradora, quien no tiene problema en insistir sobre esa condición: “[l]o que ahora sigue es lo que más sujeto está a conjeturas” (127). Si el énfasis de la historia recae en los modos de contarla, tiene sentido la pregunta que se plantea Jiménez Camargo: “¿Qué se narra en *¡Qué viva la música!*? Contestaremos que la ficción de autora, protagonista y narradora, es lo narrado, ella se narra así misma” (112). A lo cual habría que agregar que se narra así misma como narradora con autoridad de recuperar imaginativamente las experiencias incommunicables de los otros.

En el relato de Rubén se usa una variedad de citas musicales, parafraseo de canciones y la incorporación de conjuros que hacen que el texto parezca sólo legible a un grupo de lectores avezados. En uno de los ejemplos puede leerse: “sacantién, manantién ilé, sacantién manantién jesua, sacantién manantién mojé” (118). El relato empieza a repetir la palabra maravilla al inicio de cada frase logrando envolver al lector en una suerte de plegaria conjunta, al mismo tiempo que enfatiza en la fascinación de Rubén en el evento musical y la fascinación propia de quien narra. En el texto la palabra maravilla traducida como prodigio da cuenta de los alcances de un evento que es decisivo para ambos. Lo que le sucede a Rubén cuando está en medio del tumulto tratando de alejarse para buscar un sitio y poder vomitar en paz se narra con la lucidez propia del

poeta o del que, gracias a la droga, tiene visiones reveladoras. El camino que recorre entre la gente se expresa en una sugestiva relación con el proceso del parto⁷⁹:

Se metería por ese túnel cavado por la salsa hasta llegar a cualquier amplitud mínima donde pudiera vomitar tranquilo (...) la salida era una forma de rombo que se contraía y se ensanchaba en ritmos arbitrarios (...) Rubén metió la cabeza entre el último par de rodillas y de muslos y de nalgas: entonces le fue transmitido, por puro contacto, todo el sentimiento de la rumba, la nostalgia de la tierra (...) y Rubén creo yo, gozó esos límites de ánimo por la música, se demoró un poquito en sacar los hombros, que le dolieron, y allí fue expulsado, con ruido y soplo de entrañas femeninas, pues se había acabado la canción. (131).

Es la fascinación del mundo musical lo que la anima en la continuación de su relato. La Reina del Guaguancó, como ella se autodenomina, entiende y dramatiza la fértil relación entre las canciones y sus narraciones. Es por ello que cuando declara “que todo en esta vida son letras” (90) debe asumirse que sus memorias dramatizan el dilema de hablar de música a través de la escritura. La Mona entiende la paradoja “[t]al vez lo que yo cuento ahora se ubique en otro orden inferior en todo caso. Apenas yo termine, el lector saldrá a tomarse un trago, y más habría valido que en lugar de escribir hablara como a mí me gusta, que mis palabras no fueran sino filamentos en el aire: empiezo a hablar y no me paran (...)” (91) y explora formas de zanjar entre las formas de representación musical y narrativa, apostando por el uso de la oralidad. En esta operación intenta minar las convenciones del discurso escrito, mostrando de modo auto-consciente que, de

⁷⁹En “La oralidad desde la escritura: nuevas tácticas discursivas en tres novelas del postboom latinoamericano”, Lucía Tono ha presentado esta feliz metáfora del parto para indicar que para Rubén la “música es aquel centro materno irrecuperablemente perdido y la rumba un permanente intento de la búsqueda de su recuerdo” (161).

todos modos, esa re-elaboración es posible a través de su escritura: “[q]ue nadie exista si yo no le doy el pase, el consentimiento, que se pulvericen apenas el lector volteé la página. El personaje no existe si yo no le rindo mis favores. Si se los retengo, no tiene razón de ser, nanay cucas” (144). En esa afirmación se constata una alusión frecuente a la imagen del lector, a quien la narradora se dirige directamente en el texto por 23 veces para asegurarle, sobreexplicarle, informarle y buscar comprensión de parte suya” (Tono 170). Esta marcada complicidad entre narradora y lector se dimensiona a partir de la incorporación del lenguaje que hablan los jóvenes de la ciudad.

Los flujos de la oralidad

En *¡Qué viva la música!* la oralidad la constituyen todas las tácticas desplegadas por la narradora María del Carmen, para abrirse un espacio narrativo, tácticas que se desenvuelven a todos los planos del tejido textual. Desde el juego a nivel silábico, hasta el más amplio a nivel discursivo.

El repertorio de juegos con la oralidad en la novela es vastísimo. Algunos ejemplos muestran la inclusión de anglicismos: “Sorry” (31), “*intellectual background*” (57), “*snobismo*” (64); expresiones juveniles coloquiales: “Te conozco bacalao aunque vengas disfrazao”, “descuajaringaba” (93), “venía más trabado que costal de anzuelos (116)”, “más vale vigilar este pelado, que está muy pepo” (120); vulgarismos: “Pelada, no entiendo un culo” (98), “me cago en ellos” (71); imitaciones del habla: “Peor porai” (31), “*Quiay pelada*” (31), “Sanseacabó” (108), “por siacas con los ladrones” (110), “y todo gratis, qué lo pior” (158); neologismos: “*nanicidio*” (56), “Barbaco” (120), “zafatera” (158), “hongófagos” (158); neologismos contruidos a partir de anglicismos: “embluyinada” (104), “Hasta hace tu mismo chaca-chaca” (71); sonidos onomatopéyicos: “antes de cruzar la esquina eso es que voy sintiendo un toc y un

plap” (107)”, “sacó dos pepas rojas y plan” (114) , “me abrí toda y calzones afuera y él parado ante mí, pun catapúm viva Changó” (135), juegos con los calificativos: “personalidad vomitiva” énfasis de emociones: “Liiiiiiiizzzz” (118), “Eeeeeso” (119). La inclusión de estribillos durante la preparación de la cocaína: “‘Pericasillo, pericasillo, quémanos con noblecilla la cabecilla que te pongo de papayilla, sin miedecillo, sin miedecillo’”. (80). Como se nota en los ejemplos, la mayoría de los usos de nuevas palabras corresponde con conversaciones sobre el sexo o las drogas. En ese sentido, este repertorio de expresiones es también una forma en que los jóvenes elaboran la realidad vertiginosa en que viven. El dinamismo de sus acciones y las palabras que se gestan a partir de allí captan una relación con un mundo que los jóvenes pretenden configurar apartándose de los demás y, específicamente, de los adultos. En la novela de Caicedo, una obra escrita por un joven y para los jóvenes, se fusionan las expresiones del lumpen con los ritmos del rock y la salsa para dar forma a una expresión vital que termina fluyendo en ese espacio singular en que confluyen la literatura y la música⁸⁰. A través del uso de estos recursos, Caicedo también logra poner al centro de su obra discursos alternativos asociados con la marginalidad, que al ponerse en la escritura reafirman ese proceso de construcción de una identidad alterna, quizá mucho más auténtica.

En Caicedo, el uso desbordado de estas hablas juveniles, a la par del *collage* que arma yuxtaponiendo una variedad de textos revela el carácter experimental de la novela. La mayor

⁸⁰ El traductor de la novela al francés, Bernard Cohen, ha referido una anécdota personal de Andrés Caicedo que ilustra las mismas contradicciones que inquietan a la narradora. Cohen reseña la carta de Andrés a su amigo Luis Ospina en 1971: “Soy un poeta. Cuando tenía doce años fui a mi primera fiesta y fue cuando me tocó bailar por primera vez en mi vida. Me fue muy mal. No me cogió el paso. Me dijo: no le cojo el paso, y me dejó allí. Y yo fresco. Pero pienso que si me hubiera cogido el paso, ahora yo sería bailarín y no poeta. Hay gente que puede ser poeta y bailarín al mismo tiempo. Pero yo no puedo. Yo soy un hombre melancólico” (¡*Qué viva la música!*!, XIV). La heroína de Caicedo redime la imposibilidad del autor escribiendo unas memorias dispuestas para ser cantadas/bailadas y leídas/habladas. El juego mimético de los personajes y de las formas de representación se duplica también en este nivel autoral y narrativo.

apuesta, es, sin duda, la exploración de la música a través de la literatura y viceversa. En un nivel, la música es la puerta de entrada para explorar el mapa caleño de la rumba. Después, se vuelve centro de la vida de la protagonista. La centralidad es tal, que define la elección del burdel: “parada en esta esquina desde donde ahora narro, oí que en “Picapiedra” sonaba *Aquí viene Richie Ray* (...) y eso fue lo que escogí yo” (178).

En una entrevista grabada a principios de 1977⁸¹, Andrés Caicedo afirmaba que el libro enfrenta el problema del alto costo y la falta de tiempo del lector joven para sumirse en una lectura de largo aliento. Nota, además, que la juventud opta por la música porque ésta puede escucharse en cualquier parte y en cualquier momento. Lo que hace la narradora en la escritura de las memorias es experimentar con un texto que se puede cantar y leer y que al mismo tiempo recoge el flujo de las hablas de los jóvenes caleños como puede verse en el siguiente ejemplo: “Me enredé en el pasto, tropecé me volví mierda, me levanté, la peregrina, (...) la rumba que traigo es para mí no más (...). Perpleja, atendí a la bullaranga de aquellos a quienes estremecía el bembé: un, dos, tres y brinca, butín, butero, tabique afuero (...) esa música se baila en la punta del pie, teresa, en la punta del pie” (93). Este experimento en el que las letras de canciones se entretejen con las frases de la narradora se pone en juego a lo largo del texto y si bien, en la primera parte, la etapa del *rockn’roll*, la fusión con versos de canciones es evidente, es en la segunda parte, la etapa de la salsa, donde las citas musicales aparecen de forma copiosa. A ese respecto, Gómez ha señalado:

⁸¹ En la misma entrevista, el autor recita el poema *Canción cubana* de Guillermo Cabrera Infante, incluido en *Exorcismos de Esti(l)lo*. Los versos van así: ¡Ay José, así no se puede!/ ¡Ay José, así no sé!/ ¡Ay José, así no!/ ¡Ay José, así!/ ¡Ay José!/ ¡Ay!. Lo que llama la atención es que al escoger este poema como el mejor que ha leído en los últimos años pone de relieve el juego musical que este permite. Guardando las distancias, Caicedo hace un ejercicio similar con su novela en tanto cuenta una historia tan permeada por el universo musical que hay párrafos enteros que se cantan en la medida en que se leen.

La escritura misma de la novela favorece un acercamiento performativo a la musicalidad de la salsa y una interpenetración con sus letras para hacerse ritmo endemoniado, estribillo, repetición, descarga, pausa, brinco, llenándose de referencias musicales y de la dificultad del lenguaje cerrado y sagrado de la salsa, dando la sensación al leerla de que se está bailando o al menos siendo cómplice del baile de esa escritura (Gómez 35).

Gracias a este acercamiento performativo en el que la novela de Caicedo incorpora el lenguaje del rock y la salsa, las jergas de la juventud y las experiencias intensas de sus compañeros de generación se evidencia un interés por encontrar un principio de legitimidad para el texto escrito, a partir del cual se repiense la literatura.

Para terminar, me gustaría dejar planteado un ejemplo en que la novela reproduce temáticamente, a mi modo de ver, este problema formal sobre la vinculación de la música y la escritura para contar la historia. La sensación de cantar mientras se lee o de no saber exactamente diferenciar entre uno y otro contexto a lo largo de las páginas se reproduce en la representación de la Mona y su amiga Mariángela.

El evento que quiero destacar, viene del ciclo rockero, es el suicidio de Mariángela, quien se quita la vida lanzándose desde el décimo tercer piso del edificio de Telecom (Empresa de telecomunicaciones colombiana). La Mona dirá que su amiga “se tiró de cabeza, con las manos tapándose los oídos” para confirmar su idea de que aquello “no fue de derrota (...), que cuando se tiró supo que llevaba todas las de ganar (...) tal vez quiso hacer un ejemplo, una especie de comentario” (87). Su acto ejemplar coincide con la actitud de otros jóvenes en el barrio, el primer Nortecito, el más representativo y bullanguero y trágico y disipado, era el de los suicidas. La importancia del suicidio de Mariángela, en particular, tiene que ver con las reiteraciones de la narradora sobre la analogía de las dos jovencitas. En la imagen de Mariángela, ella reconoce un

modelo a seguir: una chica bella, arriesgada, conocedora de la música y las letras en inglés, la primera en probarlo todo: el sexo, la droga, la violencia y la rumba nocturna.

Lo que interesa recalcar aquí es que el juego identitario supone un deseo vehemente de La Mona en parecerse a Mariángela: “Ni qué decir que me le fui pareciendo a Mariángela. (...) Empecé a tartamudear, como [ella] en los momentos críticos (...). Cuando caminaba con ella nunca conversábamos, tanto era ese sabernos progresivamente idénticas” (84-85). La confirmación de la homogeneidad es expresada también en el grupo de amigos y conocidos: “más de una vez vi que nos miraban estupefactos, intentando comparar ambas furias cuando para qué, si las furias eran iguales” (85).

La cuestión de una relación basada en la copia y la imitación vincula los avatares de los dos personajes, al mismo tiempo que explora las implicaciones de un juego de espejos con el uso de la literatura y la música a lo largo de la novela. Sobre el primer aspecto, Felipe Gómez ha notado, que la figura del suicidio emparenta a las dos jóvenes en un acto esencialmente comunicativo. Mariángela decide “vivir más que nunca” después del suicidio de su madre y tal postura antecede su decisión de aislarse y quitarse la vida. Para Gómez, la elección del edificio de telecomunicaciones sumado, al gesto de taparse los oídos con las manos sugiere la intención de Mariángela de convertirse en parte del aire, “fundirse con las ondas sonoras desde allí emitidas y bloquear un sonido bestial mientras ve acercarse vertiginosamente el pavimento contra el cual estrellará la existencia” (371).

Citando a Margareth Higonnet, Gómez recalca que el suicidio es “el acto biográfico por excelencia”. A partir de allí argumenta que la afirmación de la Mona de sentirse más viva que nunca, en concordancia con el acto de su amiga Mariángela, anticipa su propio suicidio: “la Mona se desploma metafóricamente a partir de ese momento desde la punta de la pirámide

socioeconómica con los oídos más abiertos que nunca en un suicidio social que ella denomina desclasamiento” (372).

Por otro lado, el parentesco exagerado de las dos Marías, tanto en su vitalidad como en el acto físico y simbólico del suicidio, propone, desde mi punto de vista, una concomitancia productiva entre la música y la literatura como formas de producir sentido. A lo largo de la novela, María del Carmen se muestra fascinada ante el reflejo de su propio cuerpo en un espejo que tiene una fisura en la mitad. Viviendo en la casa de sus papás, la Mona recuerda que “el espejo chupaba [su] imagen, que literalmente se la sorbía” (14). Cuando se va a vivir con Leopoldo, su primer amante, advierte que le hace falta tenerlo, no obstante, sabemos que instalada en el prostíbulo, desde donde escribe, sólo tiene en su cuarto un *closet* y un espejo: “hallé uno parecido en un almacén de trastos, uno con marco blanco que parece de hueso y con las misma fisura, idéntica; ni que fuera el mismo espejo que ha vuelto a mí y el tiempo ha angostado la fisura y la ha hecho, por lo tanto, más profunda” (14-15). El hecho de que la Mona reconozca que ha igualado a Mariángela es tan relevante como esa imagen de su cuerpo succionado en la fisura del espejo. Los dos gestos evidencian una fascinación con la idea de la identidad, un deseo por ahondar en las formas de representación y reproducción. Ella comenta: “y vaya uno a saber a estas alturas quién copiaba a quién, o quién se parecía más a la otra para ir perdiendo la imagen propia, o quién, de tanto parecésele, le iba robando la persona, pues la mejoraba o la copiaba tan fielmente, que una de dos, el original o el fascímil se iba a hacer innecesario” (86). Esa misma imposibilidad de reconocerlas a las dos se traduce con la lectura del texto que nos deja.

La protagonista de Caicedo sale de la casa paterna para buscar nuevos espacios a través de su entrega a la música y la rumba. En ese proceso replantea diferentes paradigmas de

conocimiento que pone a prueba con su llegada al prostíbulo. Desde allí articula las visiones producidas por el consumo de la droga y la trayectoria de descenso para darles sentido a través de la escritura. El trayecto no es improductivo ya que la Mona reconoce ser pionera y exploradora única, al cambiarse el nombre y asumirse como SIEMPREVIVA deja la permanencia de su legado: un texto hecho música y hecho cuerpo desde donde se propone un espacio alternativo para el discurso juvenil y para la literatura. Esta renovada Siempreviva afirma no querer irse del burdel “de aquí no me muevo. Me gusta imaginarme que existen sitios mejores que esta activísima Cuarta con 15, que de pura abulia yo no los busco. (...) No, yo no me muevo más.” (180-181) Tal vez esa apatía por buscar nuevos rumbos tenga que ver con su comprensión de la experiencia adquirida en el descenso al abismo⁸².

⁸² A la luz de Baudelaire, es desde allí donde se puede buscar el valor estético: “¡Descended, descended, lamentables víctimas, /Descended el camino del infierno eterno!/ Hundíos hasta lo más profundo del abismo, allí donde todos los crímenes/Flagelados por un viento que no llega del cielo, /Barbotean entremezclados con un ruido de huracán” (Baudelaire, Mujeres condenadas: Delfina e Hipólita).

III. El vampiro de la colonia Roma

“Do you realize that a year ago in December I left New York and came to El Paso and went to Los Angeles and Pershing Square then went to San Diego and La Jolla in the sun and returned to Los Angeles and went to Laguna Beach to a bar on the sand and San Francisco and came back to Los Angeles and went back to the Orange Gate and returned to Los Angeles and Pershing Square and on went to El Paso... and stopped in Phoenix one night and went back to Pershing Square and on to San Francisco again, and Monterrey and the shadow of James Dean because of the movie, and Carmel where there's a house like a bird, and back to Los Angeles and on to El Paso where I was born, then Dallas with Culture and Houston with A Million Population –and on to New Orleans where the world collapsed, and back, now, to El Paso grasping for God Knows what?”

Jhon Rechy en la introducción de *City of night* (1963) publicada en 2013 para el aniversario de la primera publicación

“También pensaba que iba a ser supermán (...) y acabé siendo espermán je”. El vampiro de la Colonia Roma.

El vampiro de la colonia Roma (1979)⁸³ del escritor mexicano Luis Zapata narra la historia de un personaje homosexual llamado Adonis, desde su adolescencia hasta los veinticinco años, momento en que se dedica a la prostitución y le cuenta su historia a un interlocutor. Adonis narra en primera persona, a través de un largo monólogo, fragmentos de su vida personal y familiar que entreteje con el relato de sus experiencias sexuales. Estas constituyen el eje de su biografía y terminan por encauzar el fluir de la narración. Aquí, las referencias a la masturbación precoz, el uso de la pornografía, la pérdida de la virginidad, el ingreso al mundo de la prostitución y el padecimiento de enfermedades venéreas y mentales conforman la médula a través de la cual el personaje se identifica y representa. Después de la muerte de sus padres, algunos familiares lo custodian por breves épocas, pero ante los problemas económicos y de convivencia, emigra de la provincia a la Ciudad de México en busca de nuevas oportunidades. La llegada a la capital es concomitante con su ingreso en el mundo de la prostitución, donde

⁸³ El título original en las primeras ediciones es *Las aventuras, desventuras y sueños de Adonis García, el vampiro de la Colonia Roma*. En adelante, lo citaré como *El vampiro*.

empieza a ejercer como *chichifo* (forma coloquial mexicana para referirse al trabajo de los prostitutos homosexuales de baja clase social) en busca de clientes que al mismo tiempo puedan satisfacer su apetito sexual. A través del oficio de la prostitución, Adonis recorre y se apropia del espacio citadino en que confluyen diferentes modos de sociabilidad homosexual, construye su identidad como homosexual prostituto y narra y actúa una historia, de sus clientes y amantes, que queda grabada en siete cintas que componen la novela.

La novela de Zapata privilegia el uso del lenguaje conversacional y su estructura descansa en la aparente transcripción de cintas grabadas. El material se organiza conforme a las convenciones del habla: se prescinde de signos de puntuación, del uso de las mayúsculas, se marcan espacios para imitar las pausas o vacilaciones de la conversación y se incorporan las jergas juveniles. Ese registro se enfoca en la voz de Adonis⁸⁴ y sugiere su control sobre la narración dejando que sea él quien, además de contar la historia, haga preguntas y comentarios al interlocutor. En cuanto a este narratorio, lo único que sabemos es que tiene relaciones con el mundo literario de la ciudad de México y que espera publicar un libro como resultado de las charlas.

La perspectiva crítica

Según Foster “Mexico’s Luis Zapata (b.1951), who is as famous as Puig among Latin American readers, has not enjoyed the same fortune among English-language readers” (7). Lo cual se ve reflejado en la crítica que aborda la novela, pues es evidente su ausencia en las, ya, clásicas colecciones críticas sobre identidad sexual y de género (Balderston y Guy (1997);

⁸⁴ Para Wind, el uso de la grabadora no sólo sirve como recordatorio al lector del carácter oral de la historia, sino que es además “a reminder about socioeconomic class and profession: Adonis is neither a wrtiter nor does he own the equipment, such as recorder or typewriter, to take down his musings” (579).

Molloy y Irwin (1998), Balderston (1997) y el mismo Foster (1997)⁸⁵. El problema para Foster es que la novela de Zapata escapa una lectura relacionada con la resistencia al orden patriarcal, o a un orden militar de dictadura, como en el caso de *El beso de la mujer araña* (1976). A su entender, en *El vampiro* no es “evident if the protagonist’s incursion into the world of gay hustlers is anything more than an act of defiance against the patriarchy, through sexual disorderliness” (17). No obstante, una gran parte de la crítica que se dedica a la novela de Zapata resalta, precisamente, algo que viene como eco de esta cita de Foster: una relación entre dos instancias enfrentadas del poder hegemónico y el espacio del subalterno en la práctica de la prostitución, de donde la clave de la lectura de la novela es, en varias ocasiones, la de la utopía. Estas reflexiones coinciden, por ejemplo, en afirmar que el carácter marginal del personaje está constantemente resistiendo el modelo de jerarquía vertical. Desde allí, la mayoría de los estudios leen la novela desde una clave utópica, que no comparto⁸⁶.

Tal vez, Foster tenga razón al notar en *El vampiro* la falta de oposición explícita entre un sistema de poder dominante y uno que se le enfrenta desde una posición subordinada, ya sea esta racial, étnica, política, de clase social o religiosa. A pesar de que haya algunos temas comunes, estilísticos y temáticos, entre la novela de Zapata y, otras novelas del periodo como, *El beso de la mujer araña* (1976), como mostraré más adelante, *El vampiro* guarda relaciones más estrechas con la novela *City of Night* (1964) del escritor norteamericano John Rechy. El narrador y protagonista de Rechy cuenta en primera persona, con uso del monólogo interior, sus experiencias como prostituto en diferentes ciudades de los Estados Unidos. Este narrador

⁸⁵ *Gay and lesbian themes in Latin American writing* (1991); *Chicano/Latino homoerotic identities* (1999).

⁸⁶ Shaeffer-Rodríguez (1989), Bladimir Ruiz (1999), Alejandro Cortázar (2001), Oscar Eduardo Rodríguez (2006), Alberto Medina (2008), Ariel Wind (2014).

anónimo vincula en su biografía la experiencia personal de la homosexualidad con el mundo urbano y de sociabilidad de los homosexuales.

Al igual que Rechy, el narrador de la carta que sirve de epígrafe a este ensayo, *El vampiro* está en un constante desplazamiento dentro de la capital mexicana y entre México DF y otras ciudades del país (Guanajuato, Acapulco, Coyuca de Benitez, Tepoztlán). Este vagabundeo tiene que ver con el oficio de “talonear”⁸⁷ (forma coloquial para designar la prostitución callejera) pero también con un gesto exploratorio o nómade en tanto los viajes suelen carecer de meta o rumbo fijo. Casi siempre el viaje fuera de la capital está relacionado con el mundo de la fiesta. Entonces, como la imagen del narrador de Rechy, Adonis es un personaje que ve en la calle su casa (90), y que se muestra abierto a las posibilidades de una constante aventura (de conclusión no siempre feliz).

La novela se ha estudiado desde dos perspectivas, principalmente, la picaresca y una que inscribe la obra dentro de la problemática de la novela postmoderna. Alicia Covarrubias, por ejemplo, ha señalado como en *El vampiro* confluyen la picaresca y el reportaje testimonial⁸⁸. Por

⁸⁷ Este vagabundeo también es, si se me permite decirlo, ocupacional, pues a pesar de prostituirse en las calles, Adonis realiza otras actividades, que aunque esporádicas, confirman que en su continuo desplazamiento el rumbo no está definido por una meta particular, cada movimiento correspondería, con eso que se pregunta el narrador al final de la carta del epígrafe: “grasping for God Knows what? Así, Adonis trabaja como pintor de porcelana en un negocio de judíos, trabaja como “office boy” de un periódico, toma cursos de dibujo, inglés, electrónica por correspondencia (por curioso que pueda sonar), hace trabajos como ayudante de carpintería y hace cinturones de vez en cuando).

⁸⁸ Ampliando el estudio de María Casas de Faunce *La novela picaresca latinoamericana* (1977) Didier Jaén expone en su artículo “La neopicaresca en México: Elena Poniatowska y Luis Zapata” (1987) las formas en que *El Vampiro de la colonia Roma* continúa y renueva la picaresca hispanoamericana en la combinación del periodismo y la literatura. Jaén expone la evidente filiación entre la novela de Zapata y la picaresca desde el título en la edición en inglés (*Adonis García, A picaresque Novel*), pero agrega una cuestión que desarrolla Covarrubias posteriormente: la confluencia entre el periodismo abrevado en el reportaje testimonial y la literatura a través de la estética picaresca.

un lado, la novela de Zapata plantea una intertextualidad con obras claves de la picaresca que se manifiesta en el uso de epígrafes que expanden los títulos de varios de los capítulos, en el discurso mismo del protagonista y en el reconocimiento de personajes que apuntan a la picaresca. La suma de estos elementos muestra de modo obvio cómo esta estética⁸⁹ se convierte en auto-referencia, en metalenguaje.

Por otro lado, sigue Covarrubias, *El vampiro* expone los cuatro rasgos estructurales del género, definidas por Francisco Carrillo, tales como: la consonancia entre individuo marginado y sociedad marginadora donde se advierte un “estado de carencia o deficiencia inicial” que determina su conducta ulterior, el hecho de que el personaje “se meta a pícaro” y la inauguración de la serie de “aventuras” que constituye el cuerpo del texto. La cuarta característica de la picaresca, “un final en que el pícaro deja de serlo”, se cumple en *El vampiro* de la misma forma ambigua que en los modelos que le preceden.

El vampiro, como la picaresca, subraya la marginalidad de un personaje que es narrador y protagonista de su propio relato, con énfasis en los años formativos (infancia, adolescencia y juventud), y en las condiciones adversas (muchas veces marcadas por la orfandad), donde la mera supervivencia y la, muchas veces, infructuosa búsqueda de protectores define el horizonte de expectativas del personaje.

⁸⁹ Ben Sifuentes-Jáuregui continúa explorando el tema de la sexualidad y la homosexualidad en *El Lazarillo de Tormes*. En su relectura de la novela, la estructuración de la masculinidad está vinculada con el trauma en la narrativa. Sifuentes Jáuregui amplía las exposiciones de Bataillon y Márquez Villanueva en cuanto al tema de la homosexualidad del fraile de la Merced en el tratado cuarto del texto y usa las teorías de las sexualidades, el psicoanálisis y el *performance* para proponer que “it is the sexual subject that brings about the subversión of the master text” (137). Aceptando que los dos textos dialogan a través de la picaresca y tomando la declaración de Jáuregui resulta sugestivo considerar que *El vampiro* al igual que *El Lazarillo* exponen las formas en que texto y sexo perturban las relaciones canónicas intertextuales. Para ver más de la lectura de Sifuentes Jáuregui Ver: *The swishing of gender: Homographetic marks in Lazarillo de Tormes* en: *Hispanisms and Homosexualities*, Silvia Molloy. 1998.

A propósito del tema de la ciudad y el espacio en la novela de Zapata, el estudio de Chris T. Schulenburg propone una reflexión entre lo espacial y lo corporal. Shulenburg señala que es el cuerpo de Adonis y sus diferentes usos el lugar a partir del cual se elabora una suerte de discurso en torno al DF. “He maps the city best and most comprehensibly based on the places that his hand’s well known grooves lead as well as the erotic pleasure promised by his palm at the journey’s end. (...) It is sexual desire that prompts Adonis to explore these avenues and inscribe them with an erotic meaning upon the twisting lines on the palm of his hand” (90). Si bien Schuhlenburg ve en este mapeo la dramatización de un discurso de resistencia frente a una tradición hegemónica del orden espacial de la capital, reconoce que los cines, los centros nocturnos, las saunas frecuentados por Adonis marcan la posibilidad de la experimentación con juegos eróticos por encima de la actividad comercial de la búsqueda de clientes.

Maurice Westmoreland, ha examinado la novela de Zapata desde los registros *Camp*. Para el crítico, la presencia y el uso del *camp* “functions as both an aesthetic style and a referent to the homosexual” (45). Siguiendo los postulados de Susan Sontag y Phillip Core sobre la estética *camp*, Westmoreland subraya el uso las siguientes estrategias: la ironía, la extravagancia, el desapego, la plasticidad y la representación, el tono jocoso, la frivolidad y la hiperteatralidad. Lo *camp* es básicamente, “an act which, in code, revelas the homosexual” (47). A pesar de que la homosexualidad se revele explícitamente en *El vampiro* y por ello el uso del *camp* se limite a situaciones específicas, Zapata presenta una subcultura urbana y homosexual que exhibe las formas en que los espacios, los lenguajes, los gestos y las poses, entre otros elementos, se articulan como un significado cultural que, institucionalizado, deviene modo de comunicación como se aprecia en las escenas de las fiestas, los baños y los teatros.

Con respecto a una lectura de la novela como la exposición de los valores de la contracultura en la novela de Zapata, Cecilia Salmerón Telleche analiza *El vampiro* como novela postmoderna y *postondera* (posterior a la literatura de la Onda⁹⁰ en México) a la luz de una intertextualidad con la poética Beat, especialmente en relación con *Junky* (1953) y *Queer* (1985) de William Burroughs⁹¹. Salmerón plantea que “*El vampiro*... sintetiza las dos etapas que se abordan por separado en los textos de Burroughs: pues incluye el relato tanto de los períodos de adicción como de los períodos de abstinencia de Adonis” (79). El hecho de que *El vampiro* sea vista como una manifestación de la novela posterior a las de la Onda, se debe a que explora uno o más de los siguientes elementos: el tema juvenil, el lenguaje coloquial, el interés por el erotismo, el sexo, la fantasía, la ciencia ficción y los comics. El uso literario de los lenguajes de los medios de difusión (prensa, televisión, radio y cine) y de todo tipo de manifestaciones de la cultura popular como los deportes, la rumba y la pornografía.

En cuanto a la intertextualidad con las novelas de Burroughs, Salmerón reconoce el interés común de la novela de sus personajes marginales, ya sea por su estrato social o por la condición homosexual, o por la centralidad en sus vidas del alcohol o las drogas. El constante

⁹⁰ El término ha servido para señalar las obras de literatura juvenil en el México de finales de los sesenta: *La tumba*, 1964; *De perfil*, 1966, *Inventando que sueño*, 1968 de José Agustín Ramírez; *Gazapo*, 1965 de Gustavo Sainz; *Pasto verde*, 1968 y *El rey criollo*, 1970 de Parménides García Saldaña. Sobre tal denominación, el mismo Agustín clarifica que La Onda no fue un movimiento literario articulado y coordinado como los estridentistas, surrealistas, existencialistas, beats o nadaístas, sino más que nada un grupo de escritores que compartían un espíritu generacional y que contaron entre sus primeros lectores a jóvenes entusiastas que se sintieron expresados en sus libros (14).

⁹¹ En el texto *La contracultura en México: la historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas*, José Agustín resalta que William Burroughs, Jack Kerouac y Allien Ginsberg, entre otros escritores y poetas de mediados del siglo XX en los Estados Unidos, “coincidían en una profunda insatisfacción ante el mundo de la posguerra, creían que urgía ver la realidad desde una perspectiva distinta y escribir algo libre como las improvisaciones del jazz, una literatura directa, desnuda, confesional, coloquial y provocativa, personal y generacional; una literatura que tocara fondo” (71).

vagabundeo y los rasgos metatextuales son otros puntos en común. En el ejercicio de experimentación literaria que se propone Zapata, el uso de la grabadora de voz constituye uno de estos rasgos. La técnica de la grabación no supone un ejercicio de mera transcripción, sino una operación creativa en la que Adonis hace interpelaciones directas a su interlocutor y éste a su vez organiza el material grabado dando forma de texto al largo contenido de las conversaciones.

La novela de tema homosexual

El vampiro retoma el personaje del homosexual que ya se había inaugurado en la literatura latinoamericana con la publicación de *Bom-Crioulo* (1895)⁹² de Adolfo Caminha. Curiosamente, es Luis Zapata quien nota, en la introducción que escribe para la traducción de la novela de Caminha al español, que el narrador protagonista es el primer personaje importante decididamente homosexual en nuestra literatura. (Balderston 105)⁹³. Según Balderston, la publicación de la novela coincide con una época, que él ubica entre 1895-1938, “when the vocabulary of sexuality was in a period of change do to a larger paradigm shift, and the uncertain mixtures of terms –from ancient Greece and the Bible to theological traditions as well as medical and legal ones” (119).

No obstante, el hecho de que se haya descubierto la novela homosexual en la época finisecular (Mollloy 275) no significa que el tratamiento del tema en las novelas de principios del

⁹² Carlos Monsiváis nota que en *Chucho el ninfo* (1871) uno de los episodios novelados de *La linterna mágica* de José Tomás Cuéllar “hay un tratamiento inesperado de la homosexualidad en la literatura mexicana del siglo XIX”. Desde la perspectiva de Monsiváis la novela, de escaso valor literario, tiene una descripción del gay que es clarísima, aunque sin notificar con detalle la existencia de la sodomía (60). “El autor se abstiene de la palabra fatal (maricón), para no etiquetar al personaje que va acentuando su afeminamiento, su dandismo y su habla, presumiblemente la de los homosexuales de la época”. (61).

⁹³ Balderston aclara que esa referencia a “nuestra literatura” la explica el mismo Zapata cuando refiere la publicación posterior de la novela *Esclavigor* (1899) del escritor belga Georges Eekhoud.

siglo no sea bastante problemático. Así, en las primeras décadas del siglo XX el tema de la homosexualidad en la literatura en Hispanoamérica aparece de forma subrepticia, como en el caso del cuento *El hombre que parecía un caballo* (1914) de Rafael Arévalo Martínez, cuando no se evitan directamente. Torrez-Ortiz ha señalado que “Pasión y muerte del cura Deusto (1924), del chileno Augusto D’Halmar y El ángel de Sodoma (1928), del cubano Alfonso Hernández Catá (...) se publican en España y no en Hispanoamérica donde el tema permanecía proscrito” (15)⁹⁴. La evasiva a representar la homosexualidad en estas primeras décadas puede corresponder, de un lado, al rechazo de una sexualidad que era considerada anormal y patológica.⁹⁵ En efecto, como lo confirma Molloy, “los modos de hacer que la homosexualidad “pase” en la ficción de los años veinte y treinta son, desde luego, contados. [Si estos modos suceden en] la novela homoerótica [se] cuida de presentar a su personaje como caso patológico” (278). Además, la tragedia, la violencia y la muerte son las únicas formas de resolver la historia de los personajes⁹⁶. De otro lado, podría argüirse que el tratamiento parco y discreto de la heterosexualidad en la literatura del mismo periodo⁹⁷ era suficiente pretexto para eludir, con

⁹⁴ Con respecto a la novela de D’Halmar, Molloy propone una sugestiva razón sobre su publicación en España: el tropo del orientalismo y exotismo le permite al autor crear un mundo extra-ordinario para manifestar ese deseo homosexual que ha permanecido en un “abismo secreto”. (278).

⁹⁵ Molloy y Balderston presentan al médico y sexólogo Gregorio Marañón como una de las figuras más representativas en el discurso intelectual que entendía que la homosexualidad era un problema médico (los homosexuales como enfermos) más que uno de orden criminal (homosexuales como delincuentes). De ahí que, el prólogo que escribe a la novela *El ángel de Sodoma* (1929) de Alfonso Hernández Catá, intente medicalizar el texto y controlar su recepción explicándolo como una herramienta pedagógica. (Balderston 116) (Molloy 275).

⁹⁶ Molloy menciona que sólo una novela de las décadas del veinte y treinta no culmina en violencia o en muerte. “Marta y Hortensia” (1919) de Enrique Gómez Carrillo es un relato que trata de lesbianas, para la crítica “homosexuales menos amenazadoras” que terminan en un final más bien inocuo. (275).

⁹⁷ En el mundo anglosajón, por ejemplo, sólo hasta finales de los años cincuenta y principios de los sesenta se nota una apertura en la representación de la sexualidad. De acuerdo con Arthur

mayor razón, la representación de conflictos y romances homosexuales que seguían siendo motivo de escándalo.

Para el caso mexicano, a principios del siglo XX, Luis Mario Schneider señala que la noticia escandalosa del lunes 20 de noviembre de 1901 sobre 41 hombres reunidos que bailaban vestidos de mujer⁹⁸ exterioriza un interés por hablar de lo que hasta el momento hacía parte de lo omitido: la homosexualidad.⁹⁹ La policía irrumpe en la fiesta y detiene arbitrariamente a un grupo de jóvenes que se divertía en la noche de sábado en una casa privada. Para Carlos

Marwick “a number of new novels were published which were perceived by contemporaries as being franker and more daring in the way they dealt with sexual matters, while at almost the same time (...) changes in literary censorship made possible not only a continuation and exaggeration of the trend but also the publication and circulation of older books which had previously been banned as subverting public morality;” (143-144). Marwick señala además que lo novedoso no era el tratamiento de las relaciones sexuales en la literatura sino “the amount of emphasis placed on illicit couplings, or their centrality to the plot; more, there could be the introduction of activities that had previously remained largely taboo –sex between blacks and whites; sex as a completely casual and/or joyful activity (...); homosexual (and bisexual) activities; masturbation (female as well as male); oral sex, anal sex (...). Nineteenth-century novels might take you to the bedroom room, but no further: twentieth-century novelist certainly went further, but did not usually go into detail. All sort of daring things had been done before by isolated and banned authors (...), what was new in the latter fifties was that this kind of material was entering into a considerable number of mainstream novels and was being integrated into straightforward accounts of recognizable everyday life” (147).

En cuanto al tema de la homosexualidad Torrez-Ortiz agrega la explicación de Alfredo Villanueva que sugiere que la evasión al tema obedece al predominio de la imagen del hombre-macho. (18)

⁹⁸ En referencia a la misma noticia Schneider incluye el corrido “*Los cuarenta y uno maricones*” con el que José Guadalupe Posada acompaña sus caricaturas sobre el acontecimiento.

⁹⁹ En la noticia se lee: “La noche del domingo fue sorprendido por la policía, en casa accesoria de la 4ª. calle de la Paz, un baile que 41 hombres solos verificaban vestidos de mujer. Entre algunos de esos individuos fueron reconocidos los pollos que siempre se ven pasar por Plateros. Éstos vestían elegantísimos trajes de señoras, llevaban pelucas, pechos postizos, aretes, choclos bordados y en las caras tenían pintadas grandes ojeras y chapas de color. Al saberse la noticia en los boulevard, se han dado toda clase de comentarios y se censura la conducta de dichos individuos. No damos a nuestros lectores más detalles por ser en sumo grado asquerosos” (Schneider 67).

Monsiváis, en la captura “no se conciben siquiera los derechos civiles y humanos de los “pervertidos”, y “el mal ejemplo” es delito suficiente” (2003: 5). El evento que pasaría a la posteridad como el Baile de los 41 representó una de las mayores fisuras que amenazaba las políticas de control moral y social del Porfiriato, constituido sobre la defensa del decoro, la dignidad, el pudor y la castidad. Pero además, y ahí reside el gesto fundamental, “la redada de los 41 inventa, en la esfera pública, la homosexualidad en México” (Monsiváis 68), en el sentido en que delata una organización social invisible hasta entonces.

La sociedad mexicana asume dos formas de lidiar con el evento del Baile de los 41, el juicio y la contemplación fascinada. Las fuerzas policiales, de un lado, recrudecen la aplicación de la autoridad por medio de arrestos, humillaciones y golpizas (Monsiváis 69). Por otro lado, la población usa el escarnio público que caricaturiza y estigmatiza con el juego y el chiste a quienes se identifican como homosexuales. Es significativo, además, que la reunión de los 41 hombres, logre despertar una obsesión por poder reflexionar sobre el hecho creativamente. Aparte de los artículos, cartas amorosas y poemas que se escribieron con base en el Baile de los 41, muchas veces en tono de ridiculización, se siguió el interés por poner la cuestión de la homosexualidad como tema relevante del cual era necesario hablar (Schneider 71)¹⁰⁰. De hecho, el impacto de la noticia prevalece en el imaginario mexicano hasta el año 1964, que marca el inicio de una literatura homosexual, no como una unidad “orgánica”, por decirlo así, sino más bien como “an inventory of works that treat gay concerns and experiences, whether as the dominant issue of a text or as part of the context to other major themes” (Foster 1).

¹⁰⁰ Con la firma de Eduardo A. Castrejón se publica en 1906 *Los cuarenta y uno: novela crítico-social* que da cuenta del suceso, del escenario público y del castigo ejemplar recibido a los participantes de aquella visita. (Monsiváis). La novela se reeditó en el 2010 bajo el estudio crítico de Robert Irwin con un prólogo de Carlos Monsiváis.

Por un lado, Miguel Barbachano Ponce escribe *El diario de José Toledo* en (1962) y la publica dos años después. Por otro, y con una referencia al grupo de los “41”, se publica en México “*41 o el muchacho que soñaba fantasmas* de Paolo Po-indudablemente un seudónimo-, que viene acompañada de una franja comercial: “Novela que descubre el intenso drama de la vida de los homosexuales en México” (73)¹⁰¹. Es justamente “[e]n los años 60¹⁰², [cuando] el homosexual reaparece como personaje central en varias novelas de autores asociados a la “nueva novela” y al “boom” de la narrativa latinoamericana (...). Este momento se ilustra con las obras *El lugar sin límites* (1966) de José Donoso y *El beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig” (Torres-Ortiz 19). En ambas, las nociones de homosexualidad, heterosexualidad y bisexualidad se ponen en cuestión y se redefinen.

A pesar de que en las dos novelas se evidencian manifestaciones de clara represión social y política y se subraya una condición marginal, la obra de Puig empieza a romper con el silenciamiento del cuerpo y los gestos eróticos entre homosexuales. En el capítulo once, por ejemplo, el lector asiste al primer encuentro sexual entre Molina y Valentín que no está exento de afecto:

-Valentín... ¿puedo yo tocarte a vos?

-Sí... -Quiero tocarte...ese lunar...un poco gordito, que tenés arriba de esta ceja.

-...

-¿Y así puedo tocarte?

¹⁰¹ El estudio de Luis Mario Schneider hace un inventario de las novelas de tema homosexual publicadas en México entre 1964 y 1992, año de la publicación de *Letargo de bahía* de Alberto Castillo. Ver: *La novela mexicana entre el petróleo, la homosexualidad y la política* (1997).

¹⁰² “During the sixties, homosexuality began to appear as a sub-theme either as an act of “irremediable soiling” or as a psychological condition of “pederasts, lovers of fathers figures, and [or] homosexuals fixated on their mothers (Schwartz 256). In each case, the most general treatment has been to present the “problem” of “being” (or “acting out”) the homosexual” (45). Maurice Westmoreland *Camp in the works of Luis Zapata*.

-...

-¿Y así?

-...¿No te da asco que te acaricie?

-No...

-Sos muy bueno...

-...

-De veras sos muy bueno conmigo...

-No, sos vos el bueno.

-Valentín...si querés, podés hacerme lo que quieras... porque yo si quiero.

-...

-Si no te doy asco.

-No digas esas cosas. Callado es mejor.

-Me corro un poco contra la pared. (Puig, 150-151).

Aunque *El beso de la mujer araña* (1976) como *El vampiro* (1979) son publicadas durante la misma década -el momento donde los movimientos de los años 60 alcanzan su maduración, en algunos casos su consolidación, y en otros su colapso-¹⁰³, ambas novelas tienen proyectos diferentes. El de Puig consiste en dramatizar el antagonismo inicial (y conciliación final) entre un activista de izquierda y un homosexual despolitizado que terminan “resolviendo” sus conflictos involucrándose en una relación amorosa. El protagonista de Zapata, dedicado a la prostitución callejera, por otro lado, plantea de una manera más radical y revulsiva (sin ninguna coartada melodramática o política) la cuestión de la homosexualidad¹⁰⁴, especialmente porque su práctica no está basada sólo en la necesidad de la supervivencia, sino en la satisfacción de un apetito sexual sobredimensionado. Zapata representa las distintas subjetividades de lo que se

¹⁰³ Algunos estudios revelan las distancias ideológicas entre las dos décadas argumentando que en los años setenta el culto al individualismo se distanció de las ideas colectivas surgidas en los sesenta. Al respecto ver: Tom Wolfe, *The “Me” Decade and the Third Great Awakening*”.

¹⁰⁴ En contraste de la recurrencia de la prostitución heterosexual en la literatura hispanoamericana del periodo, la prostitución homosexual es más escasa. Las dos novelas más conocidas en México, según Rocha Osornio son *El desconocido* (1977) de Rodríguez Cetina y *El vampiro de la colonia Roma* (1979) de Zapata.

considera la identidad homosexual en relación con las adaptaciones al/del espacio urbano de la segunda mitad del siglo XX. Como lo plantea San Martín Córdoba: “una circunstancia socio-urbana hasta entonces singular: la aparición de zonas urbanas, cuyos espacios públicos y privados se iban ocupando y orientando, por un segmento de la población que compartía, no una religión ni un origen étnico, ni tampoco una actividad laboral, sino su identificación para compartir una orientación sexual diferente a la mayoría heterosexual” (3).

Vale la pena notar, de todos modos, que además de un propósito común (conducido de manera muy diversa) de experimentación formal, *El beso de la mujer araña* (1976) y *El vampiro* (1979) presentan coincidencias temáticas y formales. La novela de Manuel Puig apela masiva (y casi exclusivamente) a la oralidad (a variantes de la oralidad rioplatense): a través de los diálogos de los personajes, los cuales, en la casi ausencia de una instancia de narrador, asumen (indirectamente) el peso de la narración. Por su parte, *El vampiro* consiste en la voz de Adonis, en un diálogo (al cual sólo asistimos parcialmente, dado que tenemos sólo el registro de la voz de Adonis) grabada en varias sesiones de entrevistas. Asimismo, ambas novelas apelan a la cultura de masas (el cine, la televisión, el folletín) como pilares de sus estrategias de representación.

Sexualidades performativas

Durante la época en que nuestro protagonista vive en la provincia inicia una exploración sexual que ocurre a la par de los juegos que comparte en los ratos de ocio con sus amigos. Así, los dibujos de falos de niños que le atraen, las caricias mutuas y la masturbación son apenas las intuiciones sobre sus gustos e intereses sexuales, pues como bien lo menciona Adonis, para “entonces yo ni siquiera sabía lo que era la homosexualidad” (27)¹⁰⁵. Es en la capital donde

¹⁰⁵ No transcribo el texto según la distribución tipográfica original concebida por el autor.

empieza a construir esa subjetividad homosexual de la mano de René, quien no sólo es su primer amante sino su mentor en el mundo de la prostitución. La experimentación de placeres intensos constituye la puerta de entrada para la conformación de la identidad de Adonis como homosexual y como prostituto¹⁰⁶. Con la pérdida de la virginidad Adonis experimenta un deseo sexual inusitado, así se refiere a esta experiencia: “era la primera vez que le metía la verga a alguien y gocé como nunca qué bárbaro yo nunca había pensado que se podía sentir eso (...) me desparramé en esperma me volví todo mecos y pensé que mi vida ya estaba completa” (45). Contrario a la insatisfacción que la primera vez representa para la Mona, esta sensación de intenso placer es la que conduce a Adonis a la prostitución callejera. El oficio le servirá como forma de buscar el placer sexual en todos los rincones urbanos. La primera vez que Adonis sale a la calle buscando clientes, reconocemos que empieza a cuestionar sus ideas aprendidas sobre la homosexualidad, por eso no causa sorpresa su reacción al enterarse de lo que hacen los prostitutos callejeros: “yo no podía entender que un tipo pudiera pagar por cogerse un puto o sea lo que yo no entendía no sabía era que el que se cogía al puto también era homosexual (...) bueno si hay gentes que pagan por eso pus yo voy a ir” (46). Adonis empieza a comprender su homosexualidad desplazando la reproducción de los papeles tradicionales de género que dirigen su atención a lo que sería el signo visible de la homosexualidad, esto es, el papel de cada uno de los actantes en la relación sexual: el activo –figura privilegiada que se considera más masculina- y el pasivo a quien se desprestigia por creerlo más afeminado¹⁰⁷. El protagonista de

¹⁰⁶ Del Toro afirma que la prostitución se puede considerar una extensión más de la homosexualidad, citando a Jeffrey Weeks anota: “the identification of male prostitution as an issue of social concern occurred simultaneously with the identification of homosexuals as a separate social category of persons” (252).

¹⁰⁷ Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* (1950) hace referencia a estos conceptos donde se señala que la condición homosexual está dada por aquel que ejerce el papel pasivo. El autor

Zapata negocia el significado de estas representaciones en un uso especial de poses, lenguajes y apropiación de espacios que le permite valorar su cuerpo como medio de placer y de comunicación.

Según Judith Butler el género no es expresión de una esencia biológica o una verdad interior del ser humano sino que es una *performance*¹⁰⁸, o una serie de actos que se repiten dentro de un marco regulatorio produciendo la ilusión de una profundidad y verdad interna. (33).

Siguiendo esa premisa, el cuerpo deja de concebirse como una realidad fáctica y se entiende como una materialidad cargada de significado, donde lo masculino y lo femenino resultan de una fabricación, de un acto que es intencional y *performativo* y que se pone en juego través de las posiciones, los comportamientos y los discursos que se tejen socialmente. En sus primeras experiencias en la prostitución, Adonis empieza a desplazar la idea de ese modelo rígido de activo/pasivo al asumir diferentes posiciones con sus clientes: “nos la metimos porque ahí sí tuvimos las dos cosas primera noche de debut en el talón¹⁰⁹ y ya picado me picó lo piqué me volvió a picar lo volví a picar¹¹⁰” (48). La novela hace visible esta misma deconstrucción de los roles sexuales en un contexto asociado con una supuesta normatividad heterosexual. Adonis relata que en una de sus aventuras con un grupo de amigos “de ambiente”¹¹¹, una patrulla los

ejemplifica que “lo chingado es lo pasivo, lo inerte y abierto, por oposición a lo que chinga, que es activo, agresivo y cerrado” (222).

¹⁰⁸ El uso del anglicismo *performance* obedece a que el término no tiene un equivalente exacto en español aunque es afín a conceptos de acto-actuación-teatralidad. Sobre la discusión de este término consultar la introducción de *Negotiating performance. Gender, sexuality and theatrically in Latin/o America*. Ed. D. Taylor and J. Villegas. Durham: Duke University, 1994.

¹⁰⁹ Término popular usado en la cultura mexicana para referirse a quienes ejercen la prostitución masculina recorriendo las calles de la ciudad.

¹¹⁰ Picar es una forma coloquial mexicana que se usa como sinónimo de penetración sexual.

¹¹¹ Monsiváis afirma que el término ambiente se ha usado para designar a los homosexuales urbanos y enfatiza que el vocablo (...) se extiende en América Latina en la década de 1930, como una adaptación del término gay, que “despoja” al idioma inglés del vocablo destinado a lo alegre o lo feliz” (146). En: “De las variedades de la experiencia homoerótica” (2007).

para por el exceso de velocidad, pero la inspección inicial desemboca en una orgía monumental en la que los agentes del orden cambian roles indistintamente: “mamaron vergas prestaron nalgas y picaron como nunca en su vida habían picado” (71). A pesar de que al final de la escena los policías terminen pagando al darse cuenta de que los jóvenes se dedican a la prostitución masculina, Adonis afirma con satisfacción “y así fue como cogimos muy rico con dos dignos cueros representantes de la ley” (71). Los policías le posibilitan experimentar lo que él busca con sus amantes, que cambia constantemente, una necesidad permanente de novedad en la que pueda acceder a cuerpos, placeres, historias y posiciones diferentes. Adonis asume que su identidad sexual no corresponde a una explicación estable y fija, sino que se circula de formas diferentes en cada encuentro sexual.

La idea de Adonis sobre su homosexualidad confluye con la emergencia de una identidad *gay* en México hacia finales de los setenta que se caracteriza por la ruptura de los roles tradicionales de género (...) y el establecimiento de una red social en función de intereses homosexuales compartidos” (Adam citado en Laguarda 174). Gracias al inicio del movimiento de liberación homosexual mexicano y la proliferación de bares *gay* en la capital del país (Laguarda175) es posible ver una comunidad que empieza a ocupar espacios urbanos y se los apropia como verdaderos escenarios. Pues esta nueva identidad, como lo afirma Del Toro “no está dada desde un principio, sino que debe ser construida poco a poco, (...) en los espacios públicos” (56). Así, después de perder la virginidad, Adonis formula que “la vida vale únicamente por los placeres que te pueda dar” y comienza una ruta hedónica en la que tiene muchos amantes y encuentros pasajeros. Su desenfreno lo lleva a la prostitución homosexual y a una promiscuidad absoluta. Adonis se apropia de la zona rosa de la capital, de las esquinas, las

calles, las colonias Roma y Cuauhtémoc como verdaderos espacios eróticos en los que los roles que encarna con sus clientes sirven como mecanismos donde se pone a prueba una constante experimentación sexual que marca el tono hedonista y lúdico con el que construye su identidad. Cada noche se pone un disfraz que constituye su fachada vampiresca “mi chamarra y mis jeans y mis pantalones superentalladísimos” (76) o “me ponía mis pantalones de cuero negro y mis botas y las manos llenas de pulseras” (110), la cual puede cambiarse según el contexto donde esté. De acuerdo con el estudio de Marquet hay una estrecha relación con los diversos sitios públicos que se transfiguran en lugares de entretenimiento y los individuos que conviven en estas zonas que ratifican la *gaydad* como espectáculo (389). Las esquinas que Adonis establece como centro de operaciones para conseguir clientes se transforman en un gran escenario donde es necesario desplegar ciertas habilidades histriónicas para presentarse como cachifo. Después de las primeras salidas aprende a usar su imagen y su discurso para en lugar de representar el papel de “prostituta de zona roja” –decrépita y necesitada- asumir el rol de un prostituto seductor.

Judith Butler acepta la existencia de una semejanza entre los actos que constituyen el género sexual y los que ocurren en un contexto teatral. La diferencia estaría en que las representaciones no teatrales del género estarían controladas por convenciones sociales de control y regulación. En la novela de Zapata esta distinción se presenta de forma problemática ya que el *performance* teatral y social se entrelaza mostrando que el entorno social en que los personajes se relacionan se construye como espacio escénico, en el cual unos son conscientes en mayor o menor medida. Para Adonis, por ejemplo, la homosexualidad se puede representar como un *performance* que codifica rasgos de masculinidad o rasgos de femineidad y que puede hacerse tanto en espacios públicos como en privados.

Aunque en la vivencia de una promiscuidad sobredimensionada y el oficio de la prostitución Adonis tenga relaciones sexuales con hombres rompiendo los estereotipos tradicionales sobre el homosexual activo o pasivo, no deja de mostrar cierto rechazo por el homosexual que encarna rasgos afeminados. Ante su perspectiva, Efrén, la pareja de su hermano —este último nunca es calificado como homosexual— es una “loca”¹¹², justamente por dramatizar rasgos femeninos en su vida de pareja y en los espectáculos teatrales que presenta. Efrén se viste de mujer, se maquilla, prepara la cena, y asume la posición pasiva en las relaciones sexuales. Adonis es, por el contrario, un muchacho guapo, bueno y activo en el acto sexual que incluso puede asumir el rol de macho y marido que René le propone como forma de asumir su relación a la luz de la pareja heterosexual tradicional. René, al igual que Efrén, es calificado despectivamente como “loca”, no sólo por una preferencia de posiciones en la relación sexual sino porque considera que el oficio de la prostitución que desempeña Adonis es meramente una actividad económica en la que no hay gusto o interés por otros hombres. A pesar de las discrepancias entre los dos, Adonis asume el rol de masculinidad en su interacción cotidiana con René. Usa palabras, gestos y tratos que las convenciones sociales asocian con lo masculino y lo viril. Su *performance* es tan verosímil y la división de roles tan precisa que él mismo le afirma a su interlocutor “te digo que éramos una pareja hecha y derecha bueno hecha y un poco chueca” (68).

En un segundo ejemplo, podemos apreciar los mecanismos de esa dramatización en las dimensiones teatral y social. Después del rompimiento con René, Adonis comparte los gastos de alquiler del cuarto en el que vive con Carlos, un amigo *buga* (término coloquial mexicano para

¹¹² Vocablo para referirse un homosexual travesti que se considera mujer. Para Adonis, la distinción es mucho más tajante, según lo explica: “tú puedes ser homosexual porque te gustan los chavos no porque quieras ser mujer” (166).

referirse los hombres heterosexuales), conocido a través de los amigos de su hermano. Para la época, dice el narrador que disfrutaba de las reuniones con *bugas* porque: “agarrábamos mucho la onda del vino bebíamos y cantábamos y tú sabes chistes, chistes y más chistes y borrachera y borrachera” (87). Es decir que la comodidad que experimenta en medio de varios heterosexuales se debe al hecho de simular que es como ellos. Ante la imposibilidad de hablar y decir lo que piensa sobre sus intereses sexuales, Adonis se convierte en el hombre bebedor y “cuentachistes” que ve en sus amigos. Una noche, en particular, en que están reunidos con una mujer, ocurre un encuentro sexual relatado en clave teatral donde se organizan actores y espectadores:

entons él ahí dice “vamos a contar chistes” y empezamos a contar chistes y entons en eso el cuarto era largo y estaba dividido por una como manta ¿ves? teníamos una como sala [el cuate] que le dice [a la mujer] “ven” y se la lleva para el otro lado y ya ahí se la picó ya que terminó se asomó y le dijo a uno de los cuates “ps si quieres llégale” y se fue dijo “bueno luego nos vemos” y se fue y dejó a la muchacha se la cogió el otro y luego se la cogió el otro (...) luego al otro día este llegaron otros se corrió la voz de que había una vieja ahí y llegaban otros cuates y más cuates y otros más y ya estaban desfilando bueno estoy exagerando un poco pero sí iban mucho cuates a ver a la muchacha (...) se la picaban y ya se iban (88).

En un contexto moralista la acción de Adonis y sus amigos es condenable, pero enmarcada desde estos rasgos teatrales, la anécdota queda como puesta en escena de un ambiente de jolgorio en donde lo central es el uso de la exageración del lenguaje y la representación de pretendidos valores de masculinidad por encima de la experiencia en que se prostituye a la

muchacha. De hecho, la aprobación de Adonis para tener un acto sexual con ella está sustentada en el hecho de simular que él puede comportarse como los demás bugas¹¹³ al afirmar:

Como ya todos se la habían cogido menos yo empezaron a decir “ay ps por qué no te la coges” (...) ellos no agarraban la onda de que o sea a pesar de que ya sabían de todos mis desmadres me veían tan parecido a ellos en muchos aspectos en todo el cotorreo que agarrábamos (88).

Por eso, el mecanismo elegido por Adonis para reafirmar esa pretendida similitud entre él y los demás *bugas* consiste en realizar un *performance*, él actúa de heterosexual ante sus amigos y consume el coito con la chica porque sabe que ella va a reafirmar esa actuación ante los demás. Algo similar pasa, por ejemplo, con la historia que nos cuenta de Coral, un travesti que empieza a exagerar tanto sus ademanes y sus poses por fuera del teatro, que en la calle “engañaba a todo el mundo nadie se daba cuenta (...) era más femenino que cualquier mujer” (167)¹¹⁴. Adonis es un homosexual prostituto pero pone en juego una convergencia de identidades establecidas en el entorno social y en frente de sus amigos *bugas* para teatralizar un hombre vivaracho, toma trago y mujeriego.

Si el Baile de los 41 a principios del siglo XX inventa la homosexualidad en la esfera pública mexicana, la década de los setenta exhibe un enjambre de lo que Adonis llama “la gran hermandad gay” donde lo homosexual y heterosexual se vinculan en una constante dramatización de diferentes identidades. De acuerdo con Monsiváis, “ya a fines de los setentas,

¹¹³ Llama la atención que Adonis reconozca en su hermano y otros amigos esta misma dramatización de lo que para él significa comportarse como heterosexual, pues dice que “en realidad eran bugas solamente en sus actitudes ¿no? porque eran muy así de “oye cabrón qué pedo qué pedo” y eso ¿no? y además lo que hacían pues era muy desmadre buga contar chistes y emborracharse y emborracharse y contar chistes” (112).

¹¹⁴ En *Copi: el sexo y teatralidad* (1990), Rosenzvaig declara que si bien “el travesti actúa una exageración de mujer (...) el travestismo eficaz produce la vibración de lo real” (37).

la sociedad más bien se entretiene con la fiebre del come-out” (204). Se entiende entonces que Adonis declare con fascinación que “parecía como si se acabara de descubrir la homosexualidad ¿no? todo el mundo andaba en ese rollo digo hasta los que no eran de onda (...) ahí andaban en el *numerito* y veías de todo” (166 énfasis mío). Surge así una homosexualidad “que se construye y se expresa a través de un estilo de vida, una comunidad y una sensibilidad cada vez más consciente de sí misma “(Toro 56), pero donde se hace cada vez más frecuente la puesta en escena de un “numerito” para involucrarse/marginarse de las nuevas identidades homosexuales y heterosexuales.

De esta manera, el texto ofrece un interés por desestabilizar toda noción de género, mostrando que en estas actuaciones sociales y teatrales el vampiro está en permanente tránsito en su identificación, lo cual lo pone en relación con la misma novela en el contexto de la recepción en México en 1979, que es el periodo de la emergencia de la identidad gay en ese país. Según Laguarda, “es posible considerar a *El vampiro de la colonia Roma* como un texto en transición. Esto implica que todavía cuenta con elementos de comprensión de la homosexualidad que podríamos identificar como tradicionales y elementos que corresponden a una concepción más moderna o gay” (180). Pero además, esta desestabilización de género se exhibe en la escritura misma de la novela que es, no sólo el resultado de una puesta en escena marcada por las actuaciones de Adonis frente a la grabadora, sino también una manifestación que recicla y parodia elementos de la picaresca, la narrativa de la Onda, el reportaje, el testimonio y los registros *camp* entre otros. Aquí, la presentación de la *performatividad* de los homosexuales es análoga entonces con la *performatividad* de la escritura: Zapata introduce en su novela una variedad de entidades y dramatizaciones homosexuales (homosexual “serio”, *loca*, *mayate*

chichifo, travesti)¹¹⁵ de la misma forma en que recrea diferentes convenciones literarias. En este proceso Zapata produce lo que Hutcheon describe como trans-contextualization que se refiere a la fusión del canon y las nuevas convenciones en un texto que “distinguishes parody from pastiche or imitation” (12). Como expone García, al referirse al uso de un epígrafe de *El Lazarillo* en uno de los capítulos de la novela, Zapata “se burla del texto canónico (...) pues le atribuye la vida picaral a un chichifo, y le da legitimidad al nuevo texto” (169).

La metáfora del espacio vacío que usa Rosenzvaig para explicar la distancia entre el sexo biológico y la idea de género como construcción (social/teatral) en la obra de Copi, es fructífera para comprender que esa fusión entre canon y el nuevo trabajo que se propone Zapata deja también un espacio en el que se juega el problema de la identidad a resolver donde una de las claves reside en el uso del humor y los rasgos lúdicos.

Para Adonis, esta posibilidad de negociar diferentes identidades de género a partir de dramatizaciones, que en principio pueden parecer ambiguas, toma, por supuesto, elementos de la cultura de masas. En su repertorio, lo mismo caben las producciones cinematográficas de *Santa* (1932), *Bella de día* (1967)¹¹⁶ o *El médico de las locas* (1955)¹¹⁷ para tal efecto. En la cuarta

¹¹⁵ Adonis se considera como un “homosexual de corazón” uno serio que no exhibe rasgos femeninos. Los vocablos loca y mayate son usados para desprestigiar a los homosexuales. Rocha Osornio explica el *mayate* proviene de un estrato social bajo como el *chichifo*, pero a diferencia de este tiene relaciones con hombres como forma de substituir a las mujeres cuando no se encuentran disponibles y sólo funge el papel activo (22).

¹¹⁶ Película surrealista, originalmente en francés *Belle de Jour* del director Luis Buñuel. El argumento cuenta, a grandes rasgos, la historia de un ama de casa, Séverine, casada con un médico con el cual es incapaz de tener relaciones sexuales. Después de escuchar la historia de una amiga que se prostituye por dinero, Séverine empieza a interesarse en el funcionamiento de los prostíbulos. Visita uno de los más lujosos y después de atender al primer cliente se ausenta por una semana. Posteriormente, volverá para ir cada día por las tardes para desempeñarse como prostituta.

¹¹⁷ La época de Oro del Cine mexicano abarca las producciones entre 1935 a 1955, aproximadamente. Para Carlos Monsiváis, este “es un cine de la familia y de las reconciliaciones familiares, de la picaresca y el fracaso de los que se niegan a aceptar el fracaso, del nacionalismo

cinta titulada “y que te ofrezcan de repente la oportunidad de regresar al buen camino” Adonis, estimulado por la amonestación de su protector, evoca la película de Santa para crear una analogía con la protagonista sobre su situación actual y el riesgo de caer en la decadencia en el mundo de la prostitución. La imagen de una Santa enferma es motivo de burla para Adonis. A pesar del apoyo económico y emocional de Zabaleta, su protector, él vuelve a la calle para evitar el aburrimiento de vivir encerrado en una mansión desocupada. Sin justificación aparente para salir en la búsqueda de clientes y amantes, se asume como la Séverine de la película de Buñuel: “¿sabes lo que hacía? Me iba por las mañanas ¡por las mañanas! que era cuando zabaleta trabajaba y a esas horas cogía ora sí que “bella de día” ¿no? que se iba a encerrar a un burdel por las tardes cuando su marido todavía no regresaba” (101). Así como su ingreso en la prostitución no es exclusivamente por la compensación económica -porque aunque es un chico pobre, lo que le sorprende del oficio es que sea “una forma fácil de ganar dinero” mientras da salida a sus placeres corporales- el regreso a la calle tampoco se debe a la necesidad de supervivencia, responde para él a una necesidad más simple: encontrar tanta cantidad de amantes que satisfagan sus deseos sexuales.

De otro lado, la comedia de Miguel Morayta, a la que se refiere el narrador, es traída a cuento transversalmente para presentar uno de los médicos que Adonis había conocido desde su época de convivencia con René. El narrador juega con el título *El médico de las locas*, que en la película se refiere a mujeres con diferentes trastornos que reciben una terapia particular, para describir que el médico que él conocía se dedicaba a atender locas de verdad, en mención a que

y de los modos usados por los pobres o para no quedarse fuera del rostro de la nación, del adulterio como abismo y de las mujeres como la entrega sin límites a dos causas: la imposibilidad de articular un discurso crítico y la imposibilidad de pecar sin anhelar el castigo”. El cine mexicano, Carlos Monsiváis. *Bulletin of Latin American Research*, Vol. 25, Nº 4, 512-516, 2006.

trataba a varios homosexuales. La referencia de la película en el relato de Adonis parece desprovisto de mucho significado ya que el médico tiene una breve aparición en su historia cuando paga la fianza para sacarlo de la cárcel. Sin embargo, la figura del médico terapeuta de la ficción predice la fase de angustia que experimenta el protagonista en las numerosas sesiones psicoanalíticas con diferentes psiquiatras, como lo desarrollaré en la última parte de este capítulo. A continuación me interesa señalar otras instancias en las que la teatralidad constituye el modo de expresión e identificación que se privilegia en la novela de Zapata.

La oralidad como condición de la performatividad

El narrador y protagonista de *El vampiro* se encuentra frente a un interlocutor¹¹⁸ grabando una narrativa que éste último usará para la escritura de un libro¹¹⁹. El entrevistador, pese a su presencia muda, no sólo escucha sino que también dirige y controla el monólogo

¹¹⁸ Me distancio del análisis de Claudia Schaeffer-Rodríguez, y otros críticos posteriores a ella (...) que señala que las grabaciones son hechas por uno de los psiquiatras frecuentados por Adonis en la época de la inestabilidad mental. Pues a pesar de tener pocas pistas sobre el personaje que graba las cintas, sabemos que es él quien visita a Adonis para hacer el reportaje. Además, el protagonista advierte que algunas palabras que usa no deben transcribirse en el libro, al mismo tiempo que pide dejar otras historias de su relato para un segundo libro. También es necesario considerar que Adonis tutea a su interlocutor, lo cual sería bastante improbable desde su posición como paciente. Y finalmente, algunos apartes en el texto dan la impresión de que quién graba es también “del ambiente”, es decir que es una persona que hace parte de la comunidad *gay*.

¹¹⁹ Es oportuno llamar la atención sobre una de las relaciones más productivas entre *El vampiro* y la novela de Rechy con respecto a la grabación de entrevistas que estructura el texto. En la primera parte de *City of night* (1963), el protagonista conoce a un personaje que se dice profesor, filósofo y poeta. Apodado Tante Goulou, el nombre de una madame ficticia, el profesor se dedica a hacer entrevistas en su casa a jóvenes del mundo de la prostitución, a quienes llama sus ángeles. Cada grabación dispone del seguimiento de unas reglas precisas que denotan, en la repetición, la práctica de una actividad ceremonial. Claro, contrario a la entrevista que concede el Vampiro, estas dicen más de quien graba que de quien responde. Incluso, es posible saber la genealogía artística desde donde habla el profesor para quien la moralidad es la única inmoralidad. No obstante, es posible hallar un vínculo sugestivo en las dos entrevistas: el lúdico. Tante Goulou expone al entrevistado: “Our interviews must have comic relief” (91). En *El vampiro* es posible hallar, a lo largo de todas las entrevistas, el humor como elemento vital para identificarse. Como lo mostré antes: él es el resultado de muchos personajes, no se burla de ello, lo celebra.

(Covarrubias 184). Pues como nota García, es quien se encarga de transcribir la historia “la enmarca en un juego de parodias de la picaresca (...) corta y selecciona las “cintas”, intercala citas de obras picarescas, y juega con los subtítulos [de los capítulos] que son frases del narrador” (163). Adonis, por su parte, “consciente de la distancia que se produce entre sí mismo y su escucha” (Vek Lewis 83) aprovecha ese espacio para generar impacto en su interlocutor para enterarlo, divertirlo y seducirlo. Cuando su estrategia no produce el efecto deseado, Adonis asume otra posición para narrar: “pa qué te cuento lo demás si te estoy viendo en la cara que no me crees” (71). Esa distancia produce el desdoblamiento constitutivo de la *performance* para el cual el uso de la grabadora es central. Como recurso de experimentación literaria, la grabadora funciona tanto, para imitar los usos del reportaje y el testimonio (Covarrubias 184) como para privilegiar la mimesis del habla (Salmerón 83). Pero es, además, un elemento que, como una cámara, una pantalla o un guión, emula un escenario escenográfico. Herrera-Olaizola señala que Adonis “narra su historia ante un interlocutor anónimo (...) ante quien actúa y hace una *performance* oral de su historia” (254). En tal verbalización, Adonis se halla ante un primer nivel de ficcionalización al construirse como personaje (Covarrubias 184). Esta dramatización comienza desde las primeras páginas cuando Adonis le pregunta a su transcriptor:

¡puta madre! ¿contarte mi vida? y ¿para qué? ¿a quién le puede interesar? Además yo tengo muy mala memoria estoy seguro de que se me olvidarían un chingo de detalles importantes o bueno no importantes porque en realidad no creo que me haya pasado nunca algo deveras importante (15).

No obstante estas advertencias, a medida que progresa el relato Adonis organiza con agudeza sus recuerdos y el contenido de cada cinta corresponde a su voluntad de selección más que a la misma cronología de los hechos. La forma oral del relato le permite desdoblarse en

varios personajes, lo que el transcriptor señala con el uso de las comillas. En uno de los numerosos ejemplos vemos a Adonis actuando, simultáneamente, un rol de sí mismo como adolescente y como su padre: “y entonces le dije a mi papá que ya no quería ir a la escuela y ¡puta! no sabes el madrazo que me acomodó “¿por qué ya no quieres ir a la escuela” me preguntaba “qué es lo que quieres hacer?” “pus trabajar” le dije yo así muy chiveado y zas otro santo madrazo que casi me tumba los dientes” (22). De donde, uno de los temas que *El vampiro* explora con más tenacidad es, entonces, el poder *performativo* del discurso. Aunque Adonis afirme que el único trabajo que saber hacer es prostituirse, al leer lo que ha quedado grabado en las cintas, salta a la vista su talento de hablador, pues logra contar una historia dominando convenciones básicas, y además puede completar las grietas producidas por el olvido siguiendo el ritmo torrencial de todo lo que tiene para relatar. Si olvida el orden de los eventos o los detalles básicos, Adonis prosigue con lo que recuerda, si no lo sabe lo inventa.

La imaginación de detalles, el repentismo y las salidas originales más que evidenciar la falta de memoria del narrador, enfatiza el ingenio y la agudeza para mantener tanto el interés del interlocutor y futuro lector, como el hilo de sus anécdotas en el relato. Adonis es consciente de que las mentiras que inventa sobre diferentes personajes y situaciones no son estériles en modo alguno, sino que son productivas en la esfera de lo lúdico y de la misma literatura, tanto que podría escribirse otro libro con sus anécdotas: “cuando me cambié a la colonia Cuauhtémoc se inició otra etapa de mi vida pero ps ésa ya le dejamos para otra ocasión ¿no? para otro libro” (173).

La televisión y el cine componen la fuente predilecta desde donde Adonis se representa. No es gratuito que el día que llega por primera vez al D.F. manifieste: “al bajarnos del tren y tomarnos un licuado para desayunar se empezó a decidir mi destino me volví otro aunque

parezca de telenovela” (39). La conexión entre “volverse otro” y telenovela alude a su posición como intérprete, como actor y subraya el carácter ficcional del contenido de su monólogo. Es, justamente, el carácter ficticio de estos recursos lo que logra imponerse sobre el mundo del protagonista. Sus propias perspectivas y emociones pueden ser sustituidas por las fórmulas y procedimientos vistos en la pantalla, procedimiento al que apela constantemente y en el cual queda inscrito como personaje. Por ejemplo, para relatar un supuesto viaje que haría con su padre a España comenta:

nos íbamos a ir en barco te imaginas como de película (...), imaginaba que su familia, a la que nunca había visto en fotografías, vivía “como en toledo muy tranquilos medio serios pero con un chorro de afecto hacia mí y chiqueándome y haciéndome buñuelos y castañas y llevándome a los toros y a las verbenas (20).

Esta tendencia a usar imágenes cinematográficas en su relato puede estar relacionada con los nuevos usos que la comunidad homosexual hace del espacio público a fines de la década del setenta. En el sentido en que no sólo comienzan a proliferar los bares *gay* en la Ciudad de México sino que “los sitios representativos se extienden desde los edificios teatrales hasta las calles de los barrios más marginales de la urbe” (Del Toro 58). Si “las grandes concentraciones urbanas posibilitan que sus habitantes se pierdan entre las masas” (Del Toro 205), las calles, los bares, las discotecas, los baños públicos, las saunas y el cine¹²⁰ provocan la reunión de

¹²⁰ Los lugares de encuentro mencionados en la novela coinciden con los espacios en que se solicitaban servicios homosexuales a finales de los sesenta en la ciudad de New York. “[y]oung guy men and women living in the metropolis had created an extensive network of subterranean social outlets. Bars, restaurants, and clubs scattered throughout the city provided spaces for homosexual to congregate without fear of social approbation”. De hecho, el movimiento por los derechos de los homosexuales y los grupos GLF: Gay liberation Front y GAA: Gay Activist’s Alliance nacieron en 1967 en las revueltas del Stonewall de New York después de la confrontación policial de la que fueron víctimas los asistentes homosexuales del establecimiento. *Encyclopedia of the sixties*, Vol 2, p. 636. Según Monsiváis, estos disturbios sirvieron de

homosexuales que buscan placer o diversión al mismo tiempo que forman lazos comunitarios con sus pares.

Las salas de cine ocupan un lugar relevante para Adonis, ellas son tanto el espacio de entretenimiento como de satisfacción de los deseos eróticos. Según nos cuenta, el cine de Las Américas era su preferido: “cualquiera que se pare ahí liga ya si no ligas es porque estás muy feo o porque de a tiro eres muy pendejo o las dos cosas pero por lo general siempre ligas” (90). Pero, adicionalmente, la visita diaria a esa fábrica de fantasías estimula otras intenciones. Adonis lo describe en los siguientes términos:

Me metía a los cines en las mañanas cuando apenas los abrían para asearlos me encantaba meterme a los cines vacíos con todas las luces encendidas y un olor a creolina que a mí me gustaba tanto ir caminaba dentro del cine *me subía al escenario* me sentaba veía a los señores mientras hacían el aseo y fíjate nunca me dijeron anda si acaso alguna vez me dirían “salte escuincle” o “y tú ¿qué onda?” ¿no? pero no les hacía caso me gustaba estar ahí *me sentía diferente me olvidaba de todo me sentía padre* pues y en las tardes claro iba a ver la función veía muchísimas películas todo lo que me ponían en frente veía películas mexicanas veía películas gringas veía de todo ¿no? veía de Cantinflas de piporro de este de angélica maría y de César Costa y de Enrique Guzmán las películas de rocanrol que estaban de moda en aquella época “el cielo y la tierra” y “mi vida es una canción” y todas esas mamadas ¿no? pero a mí me gustaban mucho yo creo que desde entonces me nació la afición por el cine mi gusto por ir a los cines por estar en los cines aunque ahora sea para otras cosas ¿verdad? (23 énfasis mío).

impulso para la toma de conciencia de los homosexuales mexicanos hasta 1978 que marca el rompimiento con la tradición de ocultamiento, represión y silenciamiento. (5).

Adonis logra asirse al mundo de la representación en los teatros a través de un nexo que, aunque aparentemente frágil, es dinámico: la relación con el mundo cinematográfico pasa por la actuación de una fantasía, de puesta en escena. El hecho de subirse al palco y sentirse otro se convierte en gesto de una intención deliberada que lo identifica como un *performer* “un actante que desempeña roles o varias identidades” (Herrera-Olaizola 249). Su papel como espectador complementa el ejercicio teatral ante la grabadora del interlocutor pues es desde allí donde nutre esa obstinada voluntad de construirse como personaje en el que se reciclan muchos otros. Con tal proceso se muestra la intención de producir un artefacto que, en últimas, se aleja notablemente de una copia fiel de sí mismo.

Examinemos brevemente dos ejemplos que confirman esta indicación. Después de un encuentro sexual satisfactorio, Adonis declara con humor: “pensaba que iba a ser supermán (...) y acabé siendo espermán” (22). La mención paródica del superhéroe de los cómics más emblemáticos de la cultura masiva no es un hecho aislado, pues a pesar de referirse una sola vez en el texto es, justamente, esta proposición de Supermán/Espermán la que enmarca la intensidad de sus encuentros sexuales y la configuración como personaje ficticio que emerge desde una imagen desfigurada. Como lectores no terminamos descubriendo lo que verdaderamente hay detrás de Adonis, pues ni siquiera su verdadero nombre se nos es revelado. Como Herrera-Olaizola lo señala “bajo el uso de apodos, seudónimos o nombres incompletos el texto ofrece uno de los gestos decididos en esa actitud de *performer*. (249).

Otro ejemplo similar se da con la asimilación de una de las figuras más icónicas del cine estadounidense de mediados del siglo XX. Cuenta el narrador: “yo pensaba mucho que tendría mi coche así de esos picudotes (...) un coche rojo y con cola de pescado y prrrrrrr como rebelde sin causa de acá para allá” (22). A través de estos casos referidos al cine o a los comics, Zapata

acorta la distancia entre la realidad y la escritura que su personaje cuestiona en varios momentos del relato. Al mismo tiempo expone un modelo de cultura que alimenta la ficción de su protagonista y la del texto mismo ya que la novela explora formas de narrar que sean cercanas al mundo audiovisual de la cultura de entretenimiento y a la cultura popular mexicana que consumen los jóvenes de la época.

Con respecto a la última referencia cinematográfica debe notarse además, que la película *Rebelde sin Causa* (1954) de Nicholas Ray fue una influencia importante para un sector importante de la juventud latinoamericana. La película, que para Andrés Caicedo significó una muestra de que la expresión de rebeldía juvenil no iba sólo en contra de los padres y de la policía sino en contra de los mismos compañeros de generación fue, también, una influencia central en los escritores de *La Onda*¹²¹ y como se nota, también en Zapata. A pesar de que el influjo es, inicialmente, en los jóvenes de la clase media, Adonis, proveniente de bajos estratos sociales, no escapa al imaginario de rebeldía e insatisfacción de la película. En su paso por el periódico estudiantil, escribe un artículo en el que critica a los rebeldes sin causa precisamente por no tener la¹²² aunque previamente colabora con un apartado en donde defiende el uso del pelo largo, práctica que ya se asociaba con una desobediencia juvenil, de hecho él mismo nos cuenta que estuvo en la cárcel en Matamoros por cinco días sólo “¡por traer el pelo largo!”.

¹²¹ Jorge Ruffinelli señala que la película *The wild one* (1953) de László Benedek, al mismo tiempo que *Rebelde sin causa* imponen un nuevo *tipo* juvenil en el cine norteamericano de mediados de la década del cincuenta. Estas nuevas configuraciones encarnan una figura rebelde, en ruptura radical e irracional con la sociedad,” (58). En: *Código y lenguaje en José Agustín*.

¹²² José Agustín señala que “a los jóvenes mexicanos que empezaron a cuestionar el modelo familiar autoritario se les llamó “rebeldes sin causa” y que no dejaba de “ser significativo que el término viniera de una traducción literal del título de la película de Nicholas Ray, en el que la “causa” no se refiere a un “motivo”, sino a una causa judicial, y por tanto más bien significa “Un rebelde sin proceso”, un rebelde que está en la línea divisoria y no ha pasado a la delincuencia, un rebelde cultural” (66). Lo que Agustín subraya es justamente hacia donde se dirige la crítica de Adonis en el periódico, donde hace eco de la comprensión popular que se tenía de la traducción literal de la película.

Según Agustín, los jóvenes mexicanos empezaron a establecer señas de identidad con formas particulares de vestirse y peinarse, además idealizaron a James Dean porque “tenía la firmeza y la pureza necesarias para sobrellevar a una familia infeliz, a una escuela insensible y a una sociedad cada vez más enferma; (...) a través de James Dean, muchos jóvenes empezaron a cuestionar el rigidísimo modelo autoritario de la familia de clase media mexicana” (65). En el caso de Adonis, la rebeldía es, si se quiere, frívola, en el sentido en que funciona sólo en términos de mímica¹²³. Lo suyo con la rebeldía es más bien producto de una pose, lleva una indumentaria que usa sin connotaciones políticas, la cuestión es plástica: él se ve como un rebelde. Usa pelo largo, chaquetas de cuero, pantalones de mezclilla, le gusta el *rock and roll*, consume alcohol, marihuana y otras drogas y participa en actividades típicas de jóvenes pandilleros, sin mucha convicción.

El uso abundante de estos personajes cinematográficos en el relato de su historia parece exponer una deliberada contradicción: Adonis desacredita lo que pasa en el cine o en los libros porque allí todo pasa muy rápido, de forma opuesta a la vida real en que “las cosas pasan casi sin que lo notes” (107). Privilegia la realidad argumentando que todo lo que sucede es más impresionante de lo que uno cree o de lo que se pueda imaginar. Sin embargo, para validar su historia se vale de una variedad de imágenes, personajes, situaciones que componen ese mundo ficticio que desvaloriza. También María del Carmen en la novela de Caicedo desconfía de los libros por verlos como objetos obsoletos. Ambos personajes se abocan a un ejercicio torrencial para contar su historia en un monólogo o en la escritura de un manuscrito, que finalmente se publicarán como libro. Para Caicedo y Zapata los textos son intervenciones en el sentido que lo

¹²³ Medina nota que la representación de la rebeldía en *El vampiro* termina convirtiéndose en pose de mercado (...) la rebeldía se torna objeto de consumo y seducción (512). Me distancio de su planteamiento ya que asume al personaje de Zapata en un espacio de sumisión económica y enfrentamiento político que yo no termino por comprobar.

explica Said “texts are events, (...) they are a part of the social world, human life, and of course the historical moments in which they are located and interpreted” (4). Las novelas de Caicedo y Zapata proponen un modo de actuar en la actividad cultural. Caicedo se suicida el día en que recibe su novela impresa, consagrando su obra, sin saberlo, a una lectura de culto sobre la vertiginosa época de los años setenta. Zapata penetra el mundo de la prostitución masculina en la ciudad de México para inaugurar, a través de Adonis, una representación más abierta de la comunidad homosexual afín con la liberación sexual y el auge del movimiento gay de los años setenta. Esta doble apertura empieza a romper con una tradición de silenciamiento y ocultamiento tanto social como literariamente. *El vampiro* no sólo es inaugural en tanto muestra “el desarrollo del personaje homosexual (...) [sin] un final trágico” (Toro 197), sino que da “la pauta a seguir para formalizar lo que andando el tiempo llegaría a constituirse en una auténtica *literatura gay*” (Muñoz 26). También al interior de ambos textos se nota un interés por des-sacralizar la literatura, si la vitalidad de los jóvenes es protagonista en el relato, la existencia de su lenguaje, sus intereses y sus excesos (sexo, drogas, teatralidad) se impone en el campo de la escritura, desde donde se proponen nuevas formas para narrar. Vivir la vida en exceso justifica la existencia de un lenguaje apropiado de esa edad y de experiencias vitales que la versión escrita de su discurso oral intenta reproducir completamente con el uso de repeticiones, neologismos y coloquialismos, como se lee en la siguiente cita: “empecé a divertirme y a coger tres o cuatro veces al día con chavos diferentes por puro amor (...) empecé a coger coger coger a conocer un chorro de chavos bastante feisitos con los que me acostaba nomás por no dejar” (80).

Identidades especulares

Como indiqué en la sección anterior, Herrera-Olaizola propone que Adonis actúa como doble *performer*: ante el narratario que graba las entrevistas y ante sus clientes y protectores. A

partir de esta proposición planteo que en el proceso de construcción de identidad de Adonis y de la escritura del texto que leemos se nota una dimensión que denomino espectacular/especular. Con esto en mente, debe notarse que el espejo es un elemento central en varias anécdotas que relata el protagonista. En la fiesta en que Zabaleta le pide disfrazarse y actuar de francés no puede reconocerse al mirarse en el espejo; es uno de los objetos que roba, en compañía de uno de sus amantes, de un departamento en el que no le devuelven el depósito inicial de la renta; también es un espejo la única cosa que pone en medio de una pared decolorada en un departamento diferente. Cada vez que ve su reflejo se anuncia su extrañamiento: “ese que está ahí en el espejo y que me ve con una cara como de diablo pues no soy yo” (135). La impresión se duplica incluso al verse en las vidrieras de las tiendas sobre lo que comenta: “pues me veía diferente como que no era muy este posible ¿no? que la persona que estaba ahí fuera la misma que yo” (135).

El desconcierto de Adonis por desconocerse frente al espejo es una arista estimulante para poner en relación, en otro juego de espejos, con el relato de su vida en la novela. Lo que nos parece decir Adonis, una y otra vez, es que su narración no aspira a ser una presentación transparente de sí mismo y de su propia vida, todo lo contrario, su relato sobre Adonis García es una construcción explícitamente ficticia que resulta partir de la acumulación de diferentes fragmentos.

En el séptimo capítulo, titulado “que de repente te elevas por los cielos”, el narrador afina la cuestión del juego de espejos como operación clave en la construcción de su identidad. En el relato onírico que abre el capítulo Adonis sueña que llega a la Colonia Roma en medio de una gran celebración en donde abundan la comida y la bebida. Él se convierte en el centro de atracción de la fiesta, tanto así que su presencia genera una algarabía que él compara con la

figura asediada de los Beatles en la cúspide de su popularidad. Adonis se monta en una moto que pasa en medio de los invitados y va a grandes velocidades hasta que despegas de la tierra. Cuando se percata de que va desnudo y con una erección bastante pronunciada se deleita al sentirse como un ser excepcional y popular entre la gente. La moto se eleva por los cielos hasta quedar suspendida en el espacio, donde Adonis experimenta un momento de arrobo debido a la posibilidad de respirar y llenarse de un aire purificador. En el sueño, la imagen especular conduce a la experiencia de gozo porque ese “otro” que es “como de película” es el descubrimiento de un “yo” ideal, mientras que el reconocimiento de la imagen del día a día revela un “otro” fragmentado.

En el relato de este fragmento onírico¹²⁴ se insiste en establecer una afinidad entre Adonis y personajes y situaciones de la escena musical y cinematográfica. Al final, en la celebración de la fiesta con películas de los Beatles¹²⁵ y películas musicales¹²⁶, Adonis mira directamente a una supuesta cámara para agregar: “entonces sí ya era como una película porque sólo alcanzaba a ver una parte de la nave y además me veía a mí mismo como en una pantalla y me sentía muy contento podía ver mi cara sonriendo y mis brazos extendidos hacia el infinito y una estrella gigante arriba de mi cabeza” (156). Esa cámara en el sueño tiene la misma función que la

¹²⁴ Según Vek Lewis, “Adonis ofrece sus sueños al lector en tono de ironía y burla, de las tradiciones freudianas que desearan leerlo como ‘inestable’” (83). Creo, por el contrario, que los fragmentos oníricos, generalmente relacionados con el subtítulo y el epígrafe de cada capítulo, contribuyen a la complejidad del personaje en tanto en ellos se afirman y/o contradicen las experiencias relatadas en el resto del discurso.

¹²⁵ Para la época de la publicación de la novela de Zapata, *Los Beatles* ya habían estado en la cima de su popularidad y justo a mediados de la década de los sesenta se había originado la *Beatlemania* que impulsó la realización de numerosas producciones biográficas y fílmicas. Las películas sobre la banda inglesa a las cuales se refiere Adonis son, seguramente: *A hard day's night* (1964) y *Help!* (1965) de Richard Lester, *Yellow submarine* (1968) de George Dunning and *Let it be* (1970) de Michael Lindsay-Hogg.

¹²⁶ La época dorada del género abarca las producciones hechas entre los años treinta y cincuenta del siglo XX.

grabadora usada en las entrevistas. Ambos recursos le sirven al personaje para marcar distancia y ver una representación teatral de sí mismo.

Como lo mencioné unas páginas antes, los baños públicos son otro de los espacios urbanos privilegiados para establecer zonas de sociabilidad homosexual donde es posible el juego de la seducción y el acto sexual¹²⁷. Los baños son espacios clandestinos en los que “sólo los miembros de la comunidad *gay* están informados de su ubicación y cometido” (Toro 58). Adonis, buen conocedor de los rincones con encanto sexual de “la ciudad más cachonda del mundo” se adentra en los baños públicos con la única motivación del goce erótico y se hace partícipe de un juego singular. La anécdota central describe que en los baños públicos del Sánborns había un agujerito entre taza y taza que servía para ver al vecino y poder seducirlo. El juego visual en los baños pone en marcha una práctica erótica donde es fundamental el mirar y el representar, hacer el papel de voyeur o de exhibicionista. Los agujeritos en los baños estimulan un erotismo que pone en juego “la lujuria de ver” y también la de ser visto, lo que a su vez plantea que “the relation with the other, and the definition of the self, is mediated through the gaze” (Balderston 107). El hecho de que la mirada sea siempre en doble sentido permite que las posiciones de voyeur y el exhibicionista sean intercambiables. Adonis disfruta desde la dramatización de los dos roles:

entonces uno entraba dizque a entrar al baño y se sentaba así cómodamente y empezaba a ver por el agujerito (...) y era divertidísimo porque veías un chorro de cuates buenos (...) entons si yo quería ps quitaba el papel y empezaba a sacudirme la verga así mira chin chin chin (161-162).

¹²⁷ “Public sex environments (PSEs), such as parks, common land, cemeteries and public toilets” conforma una de las categorías en que se dividen los espacios que permiten el “cruising” (o encuentros sexuales) entre homosexuales. (Brown citado en Del Toro 58).

En relato del episodio de los baños se comprueba que la novela hace una reivindicación gozosa del sexo. Como bien lo ha notado Del Toro, Adonis “no es un sujeto subyugado por los ecos de la heteronormatividad, pues no se limita a alquilar su cuerpo y vender su servicio sexual” (226). De hecho, ser prostituto es el resultado de una clara elección: “no me gustaba ser el gato de nadie en el talón yo era mi propio jefe yo decidía lo que tenía que hacer y con quién y también decidía lo que debía ganar” (54). En su trayecto por todos los rincones de la ciudad, el protagonista de Zapata “descubre (...) con provocativa deleitación, el mundo sórdido de la prostitución masculina (Blanco citado en Laguarda). De alguna manera lo que hace el personaje en esta experimentación sexual desenfrenada está en sintonía con lo que significó la publicación de la novela en el mismo año en que se realiza la primera marcha del orgullo *gay*¹²⁸: otorgar visibilidad a la existencia y diversidad de una colectividad. Es en este sentido, en que, como lo formula Blanco, Zapata “narró por primera vez en la literatura mexicana la vida homosexual con el mismo desenfado, sin adornos ni defensas enrarecidas, de los mejores libros homosexuales” (81). Esa narración sobre una época de apertura se expone a sí misma como el espacio textual a través del cual se puede atisbar la formación de esta subcultura y en esa dirección “la novela gestiona un cambio connotativo que se refleja tanto en la escritura, como en la ambientación del tema homosexual” (Toro 200). Al respecto, García sugiere que el recuento de las experiencias sexuales de Adonis no constituye una confesión, sino un verdadero proceso exhibicionista” (176). Considero que Zapata reproduce esta actitud presentándonos el texto como mirilla/ventana donde quedan expuestos todos los juegos sexuales que el protagonista lleva a cabo.

¹²⁸ Con anterioridad a la primera marcha de 1979 ya se habían organizado grupos de discusión para denunciar la discriminación hacia homosexuales y lesbianas en México. “Durante los años setenta surgieron de manera formal el Frente Homosexual de Acción Revolucionaria (FHAR) y el Grupo Lambda de Liberación Homosexual” (Rocha Osornio 100).

La excitación sexual que Adonis obtiene en los retretes del Sánborns se asienta sobre la posibilidad de ver a través de esos orificios y de poder fantasear: “tú puedes tener una pinga bien grande y tenerla al alcance de la mano y te calientas ¿no? pero si tú la estás viendo a través de un agujerito de una tablita pus te calientas muchísimo más” (162). Durante el día Adonis visita los baños en múltiples ocasiones y le agrega elementos al juego: hace agujeritos en los que no los tienen y empieza a usar papel y pluma para acordar los pormenores de posibles citas. El intercambio de papelitos se vale de la complicidad colectiva para renovar los jugos de seducción al interior de los baños. No obstante, la innovación primordial tiene que ver con el uso de espejos en los casos en que no hay agujeritos o hay dificultades para usarlos.

La novela enfatiza en los problemas de la identidad y la representación a partir de la innovación de los espejos en el baño. No provoca sorpresa que, para Adonis, el espejo amplifique el goce de mirar/ser mirado en un juego de rol y que esté relacionado con un problema de duplicidad y fragmentación. Ante la indecisión de usar su espejito en los baños del cine Rívoli “llegó un cuate y ¿qué crees? que saca su espejito je era yo el iniciador del espejo y de repente descubro un cuate que lo saca (...) entons yo ya descaradamente saqué mi espejo y ahí nos dimos un entre de espejazos ¿no? un duelo de espejos” (165). Esto es, el enfrentamiento no es cuerpo a cuerpo, sino de personaje a personaje reflejado en los espejitos de bolsillo. Este duelo de espejos adquiere por un lado, un estatuto de acto lúdico y cómico y por el otro, se vincula con la cuestión de duplicidad entre lo único y la copia, en una novela, que como *El vampiro* experimenta técnica y narrativamente con influencias heterogéneas del canon y las nuevas convenciones. Como lo afirma Herrera-Olaizola, las obras de Zapata ofrecen, a menudo, la imposibilidad de encontrar un original, ya sea visto como identidad, género sexual –o incluso género literario (257). Creo, además, que esta imposibilidad de encontrar un original a partir de

la anécdota de los espejos enfatiza la condición *performativa* en que Adonis puede actuar una variedad de papeles disimiles y preludia el nuevo rol que desempeñará como paciente hipocondriaco.

La hipocondría como cenit de la auto-reflexividad

El oficio de la prostitución y la promiscuidad de Adonis le causan el contagio de varias dolencias físicas, pero el relato del contagio de las enfermedades venéreas aparece como el recuento gracioso de los gajes del oficio:

[T]uve gonorrea más o menos cada tres meses entons imagínate ocho años de andar en esta onda o sea cuatro al año ¿verdad? Por ocho treintaidós ps he tenido treintaidós gonorreas en mi larga carrera o quizá más porque no viene siempre con esa regularidad pus ni que fuera menstruación ¿no? (57).

De hecho, ante la descripción de tantas enfermedades de contacto sexual –blenorragia, ptiriasis, condiloma, ladilla, hepatitis– Adonis bromea repetidamente con su interlocutor aludiendo a que si después de acostarse, con más de tres mil quinientas parejas, entre clientes y amantes, no se contagia es porque “yo soy san martín de porres ¿no? y mi pito es bendito (...) “ésta es la cinta de las enfermedades venéreas ¿no?” (57)¹²⁹. El humor con que se refiere a estas dolencias reduce los prejuicios morales de los efectos patentes de su promiscuidad, impide una

¹²⁹ Esta forma risible de tratar las enfermedades venéreas tiene que ver, sin duda, con que el descubrimiento de una enfermedad letal como el SIDA es posterior a la publicación de *El vampiro*. Con la revelación del “cáncer rosa”, como se denominó al inicio de la década de los ochenta, esta actitud cómica es reemplazada por una perspectiva penosa que presagia una muerte segura. *Salón de belleza* (1999) del mexicano Mario Bellatín y *Un año sin amor* (2004) del argentino Pablo Pérez son algunos de esos ejemplos.

asociación con los peligros de la enfermedad en términos de un cuerpo infecto o debilitado¹³⁰ y enfatiza su despreocupación frente al contagio, en tanto no hace nada para prevenirlo, sino que espera estar infectado para emitir su propio diagnóstico¹³¹.

Lo relevante en este episodio es que exponga la dimensión auto-reflexiva del texto desde la lectura del cuerpo, los síntomas de las enfermedades y los tratamientos para curarlas. Adonis asume una posición privilegiada frente a los clientes que lo contagian, quienes sólo conocen remedios anticuados: “¿cómo no conocía ninguno de los dos clientes el cúprex que es muy bueno para eso!” (60). No obstante, esta actitud humorística da un giro cuando se ve aquejado por una gripa y una pulmonía causantes de su primera depresión que, sumada a una reciente adicción al alcohol, la marihuana y las anfetaminas, provoca una angustia y una crisis nerviosa. Sin duda este episodio revela una experiencia dolorosa “me empezaba a imaginar muchas ondas así muy gruesas ¿no? de enfermedades y eso pensaba por ejemplo que tenía tuberculosis que me iba a morir (...) estaba yo muy mal estaba yo de atar pensaba también que se me iba a caer el pito” (135-136) y lo conduce al hospital en repetidas ocasiones hasta obligarlo a seguir un tratamiento psiquiátrico. Adonis tiene accesos hipocondríacos que lo hacen “contemplar y describir minuciosamente su propia fisiología, pendiente del más mínimo cambio que note en ella” (Salmerón 81) y ante la insistencia de los médicos en su condición saludable, él insiste: “yo seguía teniendo sensaciones raras como que el piso se hundía (...) que me palpitaba el corazón más aprisa que me dolía el riñón que me dolía el pecho que me dolía el corazón” (151). Ante el

¹³⁰ Con respecto a la gonorrea, Foucault señala que Galen la define como “‘an involuntary discharge of sperm,’ or ‘to be more definite, a continuous discharge of semen without erection of the penis’ (115). Aretaeus la describe como “the exhaustion of the vital principles, its three effects being a general loss of strength, premature aging, and a feminization of the body” (218).

¹³¹ Medina lee la presencia de las enfermedades en la novela como un índice de una amenaza latente de corrupción. Desde mi perspectiva no hay cabida para tal lectura ya que el relato de las enfermedades venéreas se enmarca siempre desde un contexto cómico e hiperbólico.

diagnóstico clínico de ser víctima de hipocondriasis, Adonis reacciona: “me sentí muy mal no sabes muy deprimido pensaba que era muy mala onda que todas mis enfermedades me las inventara yo (...) que todos mis males estaban en mí en mi coco” (158-159).

Según Segal, las más recientes investigaciones sobre la hipocondría, toman distancia de las implicaciones biológicas¹³² o psicológicas tradicionales para proponer que el trastorno “is essentially a rhetorical disorder (...) hypochondriacs make their case for disease with arguments more reliably left to blood or heartsounds or ultrasounds” (75). Adonis se opone a la lectura médica de su cuerpo porque considera que él es quien mejor puede interpretarlo. Desde su perspectiva de hombre prostituto y promiscuo, el contagio de las enfermedades venéreas y la experiencia de goce sexual le han transmitido una autoridad interpretativa que lo hace más versado para construir la historia de su enfermedad. Mientras él, por las percepciones físicas, deduce que la arritmia cardíaca, los dolores de cabeza, los desmayos y la hepatitis son signos mortales, su médico, a través de las muestras de sangre, determina que no hay gravedad. Esta situación produce un verdadero duelo, anticipado cómicamente en el episodio de los espejos, en el que se enfrentan dos instancias interpretativas sobre la lectura del cuerpo: él médico y el paciente: “cuando me dieron de alta yo dije ‘no yo no estoy bien yo me siento muy mal’ y entons el doctor me decía ‘no que sí que ya estás bien ándale ya puedes caminar’ y yo necio ‘no no quiero caminar’ estaba casi todo el tiempo sentado y caminaba muy despacito” (152). En esta instancia del trastorno “hypochondria demands attention to language. In the absence of objective

¹³² “Historically, the *morbus hypochondriacus* first spoken of by Galen was a severe disorder seated in the organs of the hypochondria or upper abdomen (the spleen, liver, gall-bladder, and so on, the word deriving from hypo, under, and chondros, cartilage), and was related to melancholia (‘black bile’) and emotional disorders such as the ‘spleen’ and ‘vapours’” (Haskell, 232).

evidence or organic disease, language is really all we have” (Belling 3). El mecanismo expone un aspecto más de duplicidad. El lenguaje del cuerpo es leído para producir con lenguaje la interpretación de lo que lo que lo aqueja, con el agravante de que ambas instancias se arrojan la legitimidad de su lectura. Lo que quiere decir que médico y paciente intentan persuadirse de la razón de sus argumentos, sin embargo la imposibilidad de esa tarea es lo que define su interacción, pues como lo explica Sagal “the hypochondriac’s interlocutor’s are unsuccessful; if they were successful, the hypochondriacs in question would not officially be hypochondriacs (hypochondriacs are defined in part by their inability to be persuaded that they are well). (75).

De modo que esta contienda interpretativa a partir de la hipocondría revela en la narración del cuerpo un acto auto-reflexivo que Belling formula en los siguientes términos: the overlap between physician-reader and patient self-reader is such that the patient as medical metatext is inescapably self-reflexive, engaged in a process of circular reading that is agonizing but also potentially instructive” (142). Este proceso de lectura circular expone que el problema con la hipocondría es un acto de origen narrativo en el que el paciente busca contar una historia creíble con base en una enfermedad inexistente. Ante una lectura médica que lo desacredita, él tiene que perfeccionar la estructura del relato, intentar nuevos componentes para que la instancia médica apruebe la lectura que él hace de su cuerpo. Creo que con este gesto se subraya la desconfianza en el narrador, puesto que lo que se pone en cuestión tiene que ver con los regímenes de su representación: como prostituto que parodia la figura del pícaro es un narrador que tiende a la exageración; como sujeto que da un supuesto testimonio su credibilidad se mina porque él no es un personaje ejemplar que pueda asumir una representación colectiva de los

oprimidos o las víctimas¹³³; como *performer* de varias identidades su relato depende de las condiciones de las puestas en escena, y como hipocondríaco se recalca una dimensión teatral en la que su rol es el de la persuasión. De otro lado, el conflicto de Adonis de formular una historia creíble de sus enfermedades es afín a los propósitos de Zapata con su novela, en tanto la pregunta que los vincula sería ¿cómo contar la historia?, y desde allí, la narración del cuerpo y del texto se expresan mecanismos para resolver estas dificultades. *El vampiro* abreva en la experimentación narrativa del posmodernismo (que privilegia la ruptura de distinciones fundacionales, la combinación de elementos heterogéneos, el uso de la parodia y el reciclaje como técnicas narrativas y la duda frente a las certezas) y en ese sentido exhibe la confluencia de dos modalidades literarias aparentemente incompatibles: el reportaje testimonial y la picaresca (Covarrubias 184) y una abierta interpelación de la cultura de masas¹³⁴.

En un pasaje anterior mencioné que Alicia Covarrubias nota que en el hecho de verbalizar su historia, Adonis se halla en un primer nivel de ficcionalización al construirse como personaje. Podemos agregar que, un nivel más en dicha personificación subyace en la manifestación de la hipocondría. Como Segal lo ha notado “[a]n interesting thing about the essentially dialogic nature of hypochondria is how many things one can find to say to oneself when the topic of conversation is the state of one’s own health (82). Adonis, hablador torrencial, exhibe un modo de narrar que evidencia la situación mencionada por Segal. La oralización de su

¹³³ Sobre el testimonio, Beverley distingue que hay “una unidad narrativa [que] suele ser una “vida” o una vivencia particularmente significativa (situación laboral, militancia política, encarcelamiento, etc). La situación del narrador en el testimonio siempre involucra cierta urgencia o necesidad de comunicación que surge de una experiencia vivencial de represión, pobreza, explotación, marginalización, crimen, lucha” (9). Adonis señala la insignificancia de su historia personal desde el inicio del relato.

¹³⁴ Teniendo en cuenta esta heterogeneidad discursiva en *El vampiro*, López lo denomina como un texto travesti que al mismo tiempo que posee textura de testimonio renuncia a ser considerado como tal privilegiando los recursos de la ficción (74).

malestar constituye un mecanismo en el que se convence a sí mismo de la gravedad de sus padecimientos y, al mismo tiempo, nos trasmite a los lectores el efecto repetitivo y agobiante de las crisis: “cerraba los ojos y sentía las palpitaciones de mi corazón y no podía respirar y estaba bien inquieto y no podía dormir (...) todos los días era exactamente lo mismo todos los días todos los días todos los días y ya me concentraba mucho en mis malestares físicos” (147).

Por otro lado, siguiendo el texto de Burke *Grammar of motives* (1969), Segal nota que el hipocondríaco se constituye en un espacio de discurso público (83), lo que constituye “a scene for hypochondria” en el sentido en que el trastorno es la manifestación de un acto: “many acts, really –from the act of coping with uncertainty by performing it broadly, to the act of impersonating an ill person); the hypochondriac is an agent acting against a scene, having also emerged from that scene” (90). El relato de la fabulación de las enfermedades es de rasgos tan excesivos y repetitivos como las de otras *performatividades* que comenté antes. Adonis asume una nueva identidad con gestos y posturas de un paciente: “me salía aire por lo oídos (...) sentía que me faltaba el aire y que se me hundía el piso y el mundo como que se me iba de lado y todo ¿no?” (137).

A pesar de que el monólogo a través del cual Adonis nos presenta su historia no tenga fines explícitos de limpieza o purificación, es relevante notar que siendo diagnosticado como un paciente hipocondríaco, su relato podría tener intenciones curativas. En los estudios que relacionan el lenguaje y la enfermedad, el teórico Roy Porter usa el texto *Treatise of the Hypochondriack and Hysterick Diseases* (1730) de Bernard Mandeville para poner en evidencia los poderes psicoterapéuticos del lenguaje. En la obra, Misomedon termina “curing himself (...) merely by pouring out his tale of woe to the sagely quiet Philopirio”. Porter explica el proceso en

el que “[d]isease-naming involves classification, promotes prognosis, and indicates therapy (...) at least with sagacious physician, words can truly be therapeutic” (Porter 281).

En ese sentido, Adonis relata que compone una canción durante una de las etapas de depresión más intensas cuando los accesos hipocondriacos se empeoran con el abuso del alcohol y las drogas. Este gesto en el que se muestra como compositor de versitos sugiere dos aristas de reflexión. Por una parte, la composición funciona como una estrategia a través de la cual “words can truly be therapeutic” (Porter 281), pues aunque Adonis no sepa exactamente el ritmo de la cancioncita (que no comparte en el relato) comprende que es un lamento del cual le gustaría sacar algún provecho. En el comentario final que le agrega a la canción se lee: “si después de algunas reflexiones y de algunas decisiones mi vida fuera más mi mente habría superado aquellas malas cosas que tuvo al comenzar” (...) yo no sé por qué mi vida sólo es así porque yo quiero que sea más pero no puedo porque algo hay” (146). Por otro lado, como ha señalado Covarrubias, en esta canción “el narrador toma distancia y se desdobra en psicólogo y paciente” (186). En este proceso compositivo se reitera su estrategia auto-reflexiva al pretender asumir dos posiciones: como paciente, “objetiva sus conflictos, los elabora consciente de su carga emocional (...) como analista, el narrador descubre el simbolismo evidente” (186) quería dejar de beber pero no podía. Finalmente las palabras resultan terapéuticas. La hipocondría y las crisis nerviosas, causadas por la adicción al alcohol y a la droga, se resuelven sin la ayuda de los médicos o siquiатras que consulta: “me di cuenta de que cuando uno se enferma es casi siempre por descuido (...) me propuse hacer de mí un individuo nuevo diferente y creo que más o menos lo logré me sentía yo como nuevo y dispuesto a disfrutar la vida como nunca antes la había disfrutado” (159). Ante lo cual continúa con un relato que confirma el goce de los encuentros

sexuales como homosexual (los juegos de los agujeritos en los baños públicos, por ejemplo) y la aceptación del ejercicio de la prostitución:

me di cuenta de que (...) sí la estaba haciendo ¿no? de que sí la estoy haciendo de que en realidad hago lo que quiero y cuando quiero y eso ps yo creo que es la felicidad ¿no? hacer lo que quieras hacer y cuando lo quieras hacer (...) a veces sí me harto como todo el mundo y entonces sí me dan ganas de mandar todo a la chingada (...) pero luego digo “largarme a dónde? (173).

Con este final Zapata no sólo confirma esa reivindicación gozosa del sexo que su personaje exhibe a lo largo del relato, sino que excede las representaciones del homosexual que se gestaron a partir del Baile de los 41 en la ciudad de México de principios del siglo XX. Con la exhibición de Adonis por los diferentes circuitos urbanos se desafían las posturas que denominan a los homosexuales como “invertidos” o “desviados” y se privilegia una apropiación teatral y social del espacio. De ese modo, Zapata presenta la prostitución de Adonis como la condición que posibilita todas sus dramatizaciones (*chichifo*, *buga*, pícaro, hipocondríaco) mostrando que la pluralidad de papeles que él puede representar es afín con el carácter heterogéneo y lúdico de su novela.

Capítulo 3: Cuerpos para la literatura: La escritura como práctica de la fuga en *Memoria de mis putas tristes* y *Canción de tumba*

“El mejor empleo que jamás me ofrecieron fue el de administrador de un burdel. En mi opinión ese es el mejor ambiente en que un artista puede trabajar. Goza de una perfecta libertad económica, está libre del temor y del hambre, dispone de un techo sobre su cabeza y no tiene nada que hacer excepto llevar unas pocas cuentas sencillas e ir a pagarle una vez al mes a la policía local. El lugar está tranquilo durante la mañana, que es la mejor parte del día para trabajar. En las noches hay la suficiente actividad social como para que el artista no se aburra, si no le importa participar en ella; el trabajo le da cierta posición social, no tiene nada que hacer porque la encargada lleva los libros; todas las empleadas de la casa

son mujeres, que lo tratarán con respeto y le dirán “señor. Todos los contrabandistas de licores de la localidad le dirán “señor”. Y él podrá tutearse con los policías (...)”
William Faulkner

I. Presentación

El problema que guía la lectura de este capítulo es la elaboración de fantasías individuales de los protagonistas en relación con la forma de representar la prostitución. Estas dos novelas permiten ver un giro con respecto a la de *Juntacadáveres* donde las fantasías colectivas surgen a partir de la obsesión por un acto que aunque ocurra no se representa y con las novelas de Caicedo y Zapata en las que la prostitución es el lugar de enunciación de actos excesivos y de gran intensidad. En *Memoria de mis putas tristes* (2004) el protagonista sólo ha tenido relaciones afectivas y eróticas con prostitutas a lo largo de su vida, pero nunca consuma un acto sexual con la niña virgen, de nombre desconocido, que le alquila una *madame*. No obstante este vacío es la condición de emergencia de las fantasías del narrador, quien se adentra en el ejercicio de la escritura para fugarse, transitoriamente, hacia el pasado y el futuro, donde convergen las impresiones por la falta de sexo y la proximidad de la muerte que lo intimida. En la novela de Herbert la prostitución aparece como un hecho más real y cotidiano en la vida de la madre que se asocia con la pobreza y la trashumancia de la familia en la época de infancia y temprana juventud del narrador, quien subraya esta condición nómada de la madre para ponerla en juego con lo que él concibe sobre la escritura: una oportunidad de seguir escapando. Al mismo tiempo que Julián vuelve al pasado de la madre regresa a sus inicios como escritor, no en vano, en ese recorrido retrospectivo evoca y encuentra a uno de sus anteriores personajes de una novela fallida y otros proyectos literarios malogrados.

Por otra parte, *Memoria de mis putas tristes* y *Canción de tumba* son las dos novelas del corpus que ponen el tema del amor en relación con el mundo prostibulario. Por un lado, en

Memoria de mis putas tristes se narra el amor de un periodista nonagenario por una adolescente virgen de catorce años. En este caso, leo el amor como metáfora de la obra autoral que convierte al periodista en escritor. En *Canción de tumba*, se narra el amor filial de un escritor hacia su madre y el descubrimiento del amor paternal con el nacimiento de su tercer hijo. Aquí, la reflexión sobre estas relaciones conflictivas desemboca en un ejercicio escritural en el cual el narrador pone en juego la experiencia de la sexualidad y la literatura que lo llevan a una continua exploración y reconstrucción de su identidad, la de su madre y de su país.

II. Memoria de mis putas tristes

Memoria de mis putas tristes (2004) narra, en cinco apartados, la historia de un veterano periodista que desea regalarse para sus noventa años una noche con una niña virgen (coprotagonista anónima de la historia). Para conseguirlo, solicita la ayuda de Rosa Cabarcas, dueña de un afamado prostíbulo que solía visitar asiduamente en el pasado. Mientras la mujer se dedica a buscar a la niña para complacer el deseo repentino de su antiguo cliente, éste empieza a relatar su historia personal, resaltando particularmente dos asuntos centrales a lo largo de su vida: su dedicación a la escritura y el pago por toda actividad sexual. El relato narra las experiencias del pasado y del presente, y se compone de dos temas argumentales: el proceso de escritura de la novela (unas memorias de vida de un anciano) y la relación presente que el viejo y la niña viven, noche a noche, sin mirarse ni conocerse.

Justamente, la víspera de su aniversario prepara una columna para el periódico, cuyo tema central es los noventa años y la glorificación de tal edad. A pesar de haber empezado a experimentar señales de la vejez, como dolencias físicas y faltas de la memoria, se abstiene de escribir un lamento por la juventud perdida. El día en que los compañeros de oficina le celebran el cumpleaños, coincide con el llamado de la dueña del burdel para preguntar por los detalles de lo ocurrido en la primera noche. Ante las insinuaciones de impotencia sexual y del arreglo de una segunda cita con la niña para demostrar lo contrario, el periodista aprovecha para descartar cualquier futuro encuentro argumentando tanto su senilidad como su falta de interés. Con su determinación, intenta ponerse a salvo de un episodio que funda su vida sexual y sentimental a los trece años: una violación (no consumada) llevada a cabo por Castorina, una prostituta que regentaba un burdel en el segundo piso de las notarías coloniales donde trabajaba su padre, y que sólo relata en las páginas finales de la novela.

Sobre la novela

Junto con la publicación del texto autobiográfico *Vivir para contarla* en el 2002, García Márquez anuncia la posterior entrega de dos volúmenes más que nunca se editan. Cuando en el 2004 se publica *Memoria de mis putas tristes* se genera gran controversia en Colombia, al deducir que ésta era la continuación de *Vivir para contarla*. De acuerdo con Phillip Swanson “When the slim volume *Memoria de mis putas tristes* (*Memories of my melancholy whores*) came out in 2004, many Gabo fans probably jumped at the book, believing it the sequel to the memoirs. But the joke was on them –this memoir is fiction”. Este desajuste que expresa Swanson explicaría que, en buena parte del imaginario de los lectores se asumiera que el autor y el narrador de la novela eran la misma persona. Las asociaciones no son del todo gratuitas si se tiene en cuenta lo que Jeremy Cass explica:

The blending of narrative conventions: the novel could have been overshadowed by *Vivir para contarla*, or perhaps *Memoria de mis putas tristes* is so uncomfortably autobiographical that readers approach the tale with trepidation. A handful of considerable imbrications blend protagonist and author -they are of similar age and profession, they both share a proclivity for the brothel (García Márquez’s sexual escapades are thoroughly recorded in *Vivir para contarla*), and the geographical clues situate the storyline in Aracataca (116).

Estas ambigüedades provocan una lectura que ha servido para descalificar tajantemente al autor, al narrador y al libro mismo¹³⁵.

¹³⁵ El mismo Cass reseña el escándalo que la novela ha suscitado en diferentes entornos, entre ellos la prohibición del libro en Irán, -*incluso ante la modificación del título a “Memories of my melancholy sweethearts”*- y las protestas en México por la adaptación cinematográfica de la

De otro lado, críticos como Julio Ortega consideran que tales descalificaciones, muchas veces, notoriamente agresivas son hechas por “lectores voluntariosamente literales (...) [que] han confundido al autor con el personaje, y a la moral con la fantasía.”¹³⁶ Otros se han resistido a nombre de la ideología, creyendo que el feminismo les prohíbe la fábula” (302). No puede desconocerse que el tema de un hombre nonagenario que quiere tener sexo con una niña virgen asociada al mundo prostibulario resulta perturbador y desafía la lectura¹³⁷ no sólo para lectores aficionados, sino para los críticos literarios. Jeremy L. Cass, por ejemplo, encabeza su artículo con una clara afirmación: “García Márquez’s most recent novel is not a trouble-free read” (114). En efecto, Cass afirma que hay una escasez de estudios críticos valiosos sobre la novela y que, de hecho, buena parte de las reseñas que glorifican el relato del autor colombiano, impiden también, en buena medida, la publicación de más estudios académicos sobresalientes sobre

novela, bajo la proclama de que su exhibición “would glorify the sexual exploitation of children” (115). Las amenazas de una ONG mexicana de denunciar a Gabriel García Márquez y las empresas de España y Dinamarca encargadas de producir la película no se llevaron a término. La película se estrenó en el año 2011 bajo la dirección del director danés Henning Carlsen y fue nominada a la categoría de mejor película en el Festival de Cine de Málaga del 2012.

¹³⁶ Alesandra Luiselli, por ejemplo, cuestiona el prolongado silencio académico en contra de “temas patriarcalmente proscritos de las discusiones teóricas” y aboga por una lectura crítica que de fin a “la autocensura que esgrimen los lectores contra sí mismos cuando no se permiten interrogar el contenido ético de las obras de un escritor” (16-18). Pero, ese contenido ético que menciona Luiselli resulta poco productivo cuando estamos hablando de personajes, de seres contruidos estrictamente en y con el lenguaje.

¹³⁷ Esperanza Granados ha subrayado las reseñas y comentarios que ponen en cuestión tal problema. “Michael Kerrigan en Times *Literary Supplement* resalta la naturaleza transgresora de la pasión del protagonista y el carácter provocador del libro (19). John Updike en *The New Yorker* afirma que Memoria de mis putas tristes es un texto agradable de leer, pero desagradable de contemplar (2). Por su parte, Edward Waters Hood en *World Literature Today* plantea que ésta es una obra interesante aunque problemática, debido principalmente a la degeneración sexual del protagonista (3)” (703). Esta última valoración, reseñada en el artículo de Granados, es más difícil de constatar en tanto la no existencia de una relación sexual entre el viejo y la niña menoscaba una interpretación sobre la depravación del protagonista.

Memoria de mis putas tristes.¹³⁸ Podría decirse que, de alguna manera, la ruptura del tabú que expone García Márquez en su novela presentando un anciano y una niña desnuda en la misma cama sigue presentando un impedimento en medio de la crítica en donde ha resultado más difícil explorar otras implicaciones del rompimiento de tal prohibición. Tal vez Coetzee sea uno de los pocos que arriesgue otra formulación sobre el tema provocador de la novela: “the goal of *Memories* is a brave one: to speak on behalf of the desire of older men for underage girls, that is, to speak on behalf of pedophilia, or at least show that pedophilia need to be a dead end for either lover or beloved” (6).

Si bien, en *Memoria de mis putas tristes* (2004) el tema de la sexualidad se dimensiona con el de la prostitución y plantea insinuaciones con respecto a un trastorno sexual como el de la pedofilia (que no pasa de ser una provocación)¹³⁹, también es cierto que la novela subraya a partir de allí, y de diversas maneras, el proceso de la creación ficcional, al igual que la transformación del periodista en escritor.

En el ensayo “Sexo y ficción en García Márquez” (2006) de Julio Ortega, encontramos la primera sugerencia en este sentido. Su tesis señala que *Memoria de mis putas tristes* es una historia de amor que al mismo tiempo es una breve historia de la novela misma: “[l]eemos, por ello, esta novela como si fuera la historia de otra novela: leyendo las memorias del viejo

¹³⁸ En el artículo de Karen Poe Lang sobre *Memoria de mis putas tristes*, publicado en el 2013, dos años posterior al de Cass, se confirma el mismo presupuesto, válido también para la fecha actual en que escribo este capítulo. Sobre la novela “abundan los textos de carácter periodístico y las reseñas”, pero no ha recibido la misma atención por parte la reflexión académica.

¹³⁹ La pedofilia y la prostitución son temas recurrentes en la obra de Gabriel García Márquez, *El coronel no tiene quien le escriba* (1963), *Cien años de Soledad* (1967), *La cándida Eréndira* y *su abuela desalmada* (1972), *El otoño del patriarca* (1975), *El amor en los tiempos del cólera* (1985), entre otros. La literatura, como ya lo ha dicho Mario Vargas Llosa no sólo nos defiende del infortunio y de la adversidad, “Muchas veces nos ayuda revelándonos no lo mejor sino lo peor del ser humano (...) nunca su función es promover la esperanza.” (Vargas Llosa, Web).

periodista terminamos leyendo un breviario del arte de narrar” (304). Ortega no sólo propone que la niña sin nombre y virginal aluda a la novela que no ha sido publicada ni leída, sino que considera que el burdel en la novela, aun siendo el centro de la sexualidad clandestina, es el espacio donde se instaura un discurso neo-platónico del amor. El cuarto del prostíbulo donde pasan las noches sin verse ni conocerse el uno al otro es un espacio bastante particular. Si el prostíbulo se define por el intercambio sexual, esto no ocurre en ese cuarto. El prostíbulo es, en efecto, el lugar donde el viejo va “para verla dormir y cantarle caricias de amor rendido” (Ortega, 303). Interesado en la representación del burdel, Ortega revisa su significancia en otras novelas de García Márquez como *La increíble y triste historia de la cándida Eréndida* (1972), *Crónica de una muerte anunciada* (1981) y *El amor en los tiempos del Cólera* (1985). En su lectura, el espacio del burdel es crucial en las sociedades de esos mundos representados, ya sea que aparezca reemplazando instituciones del Estado¹⁴⁰, como paraíso donde se enriquece el alma con la lectura y la escritura, o como refugio de inocentes, el prostíbulo es una especie de matriz que se renueva constantemente. Según Ortega, Gabriel García Márquez ha escrito una novela que demanda otro valor. El valor del amor extremo por la fábula y su gratuidad intacta. Después de todo, según ha repetido (...), Faulkner decía que el mejor lugar para escribir una novela es la segunda planta de un burdel. La novela nacía en ese bullicio mundano alimentada por el fuego de la poesía. Como si fuese una historia de amor improbable en un mundo de amores solamente posibles” (Ortega, 304). Ortega resalta que en la novela el prostíbulo funciona como espacio real

¹⁴⁰ En un artículo del 2005 “*Puntos de Vista –Memoria de mis putas tristes*, Ortega perfila su hipótesis de que la novela de García Márquez es sobre la novela misma y expone, además, que en su lectura, el prostíbulo de *La increíble y triste historia de la Cándida Eréndida y de su abuela desalmada*, es “una forma de plaza pública su centro en movimiento, y que su economía era la metáfora de la relación social. Esto es, la fila de hombres del desierto que aguarda turno para acostarse con la joven Eréndida es una imagen irónica del cuerpo deshumanizado por la violencia, y de la sexualidad convertida en simulacro circense”. (72).

que es capaz de dar origen tanto al discurso neo-platónico del amor como a la fábula de la imaginación.

Siguiendo una dirección similar, Esperanza Granados explora la escritura de la novela como la narración de un sueño imaginado o generado en la escritura del texto. De esta forma la autora explora y desarrolla el vínculo entre el surgimiento del amor y la imaginación que Ortega explora en su artículo. La crítica examina en su estudio, “Memoria de mis putas tristes y el poder liberador de un sueño” (2008), los elementos que confieren una naturaleza ambigua al texto. Su estudio nota la falta de “claves que permitan determinar con precisión el momento en que la imaginación del protagonista se desboca y sobrepasa las fronteras de la razón” (705). Si bien es cierto que en la noche de la aterradora tormenta al final del segundo encuentro en el burdel se hallan vestigios de una experiencia de alucinación producidos por la fiebre, también es cierto que poco a poco y sutilmente se mezclan diversos elementos que empujan al lector a sospechar que “el protagonista permanece en una especie de estado alucinatorio en el cual se desarrolla su pasión amorosa por Delgadina” (705).

Al enfocarse en la figura del narrador, Granados señala que la hipertermia en conjunción con la experiencia de una progresiva pérdida de la memoria y la reiterada conciencia en la forma en que recuerdos, hechos reales y hechos inventados se amalgaman y dan las pistas sobre las condiciones en que el narrador escribe. “Se puede suponer entonces la posibilidad de que su romance sea una ficción creada por el propio protagonista con el objeto de glorificar y sobreponerse al fracaso de una vida carente de “méritos”, “mujer” o “fortuna”” (706). En este caso, nos alerta Granados, es plausible que Delgadina sea ante todo un producto de la imaginación en el que, deliberadamente, el juego con situaciones y proposiciones ambiguas dejan el enigma sin resolución. A pesar de que el narrador de la novela asegure no tener virtud de

narrador ni conocimiento de las leyes de la composición dramática, sus memorias revelan la comprensión y el control que tiene del texto. La descripción ritual de su ejercicio de lectura y escritura sumado a la reiteración en los detalles de autoría y de narración señalan de maneras obvias el proceso de un sistema de invención en relación con su experiencia subjetiva.

En su ensayo “Why no one is talking about *Memoria de mis putas tristes*?” (2011), Jeremy L. Cass expone que una narrativa del sentimentalismo presenta a un narrador enamorado en *Memoria de mis putas tristes*: “the novel’s sentimental currents certainly obscure the oppressed –oppressor binary,” y agrega que “If we can get past the plot discomforts we see that some moments of the storyline expose the sufferings of a hopeless romantic” (119). Por ello, afirma Cass, el lector se ve enfrentado a un hombre victimario que, al mismo tiempo, despliega características propias de una víctima. No sólo por la experiencia de la vejez, la muerte y la soledad a la que se refiere constantemente sino por el recuento de ese episodio del pasado, revelado al final de la novela, que pone en evidencia el hecho su iniciación sexual con una prostituta cuando era un niño. El episodio mancilla la masculinidad del jovencito que se avergüenza por no poder responder como un hombre, en términos tradicionales, y al mismo tiempo lo empuja a demostrar, al día siguiente, que es un macho de verdad. De acuerdo con Cass, la cita es relevante porque a pesar de ser su primer encuentro sexual “is the last biographical episode that the memoir writer unearths. (...) ultimately uncovers a compelling and significant biographical detail that could account for his life of sexual exploitation” (125). El hecho de que el narrador cuente al final del relato la historia de Castorina, subraya la forma en que el texto yuxtapone los hechos del pasado y del presente en el ejercicio narrativo, al mismo tiempo que subraya temas de creación y autoría, en palabras de Cass:

If this is a novel about authorship itself, then the memoir writer has exercised an authorial power over the sexual oppressor. Once the victim of a sexual transgression, he is now the master of the story, and through his authorship, he dominates Castorina while also exposing the emotional damage she caused. That the Castorina recollection occurs in the novel's final pages is of the utmost significance if we read *Memoria de mis putas tristes* as a narrative exercise with therapeutic benefits for the protagonist (125).

Si bien, los estudios críticos de Ortega, Granados y Cass¹⁴¹ comentan la incomodidad que la lectura del texto provoca en los lectores, sus exploraciones ponen de relieve las formas en que se teje ese mundo ficcional (aunque lo que planteo en este ensayo se alimenta de sus proposiciones, sugiero unas premisas que no se han notado en otros estudios). Aparte de la provocación que un tema como la prostitución y la pedofilia puede suscitar, la fertilidad del texto radica en el arte mismo de narrar. Cass señala que sin importar si atacamos el comportamiento del narrador o simpatizamos con su soledad y sus carencias tendremos que reconocer que “the narrative exercise that he has undertaken is ultimately productive in that it perplexes. The reader is left facing a series of thorny interpretative decisions that are probably irreconcilable” (126).

Para J.M Coetzee esta actitud de extrañamiento que se produce en el lector corresponde con el ejercicio literario del realismo mágico con el que se asocia a Gabriel García Márquez así como con una tradición del realismo psicológico. De acuerdo con Coetzee, el autor colombiano “has remarked that his so-called magic realism is simply a matter of telling hard-to-believe stories with a straight face”. (5). En su artículo *Sleeping beauty* (2006), el autor surafricano retoma esta premisa para plantear que *Memoria de mis putas tristes* es una especie de

¹⁴¹ Otras críticas como Francisca González Flores (2008), Beatriz Botero (2012), Karen Poe Lang (2013) también reiteran las consideraciones sobre la lectura incómoda del tema de la novela, no obstante el planteamiento de sus hipótesis discurre por otros asuntos de la obra.

complemento de *El amor en los tiempos del cólera* en donde la pasión erótica, ultimadamente la violación de la niña virgen a manos de Florentino Ariza, se convierte en *Memoria de mis putas tristes* en la pasión contemplativa practicada por el anciano periodista. Según el escritor, es en esa delicada transición entre los protagonistas de las dos novelas donde es posible concebir que el espectáculo de una mujer desnuda despierte la adoración espiritual que se realza en el personaje.

Lo que Coetzee plantea como “the mixing of the fantastical and the real –or, to be more precise, the elision of either –or holding “fantasy” and “reality” apart”- es esa suerte de realidad extrañada a la que hace referencia Esperanza Granados. Para ella, una estética surrealista explicaría el posible estado delirante del narrador, mientras que para Coetzee la cuestión radica en las respuestas que los lectores demandan a las siguientes preguntas.

Is the cat in *Memories of My Melancholy Whores* just a cat or is it a visitor from the underworld? Does Delgadina come to her lover’s aid on the night of the storm, or does he, under the spell of love, merely imagine her visit? Is this sleeping beauty just a working-class girl earning a few pesos on the side, or is she a creature from another realm where princesses dance all night and fairy helpers perform superhuman labors and maidens are put to sleep by enchantresses? To demand unequivocal answers to questions like these is to mistake the nature of the storyteller’s art. (5).

Creo que en estas preguntas está el meollo de la poética de la novela y su versión de la escritura creativa. La explícita contigüidad y ambigüedad entre formas de representar y registrar lo que se percibe como real, como recuerdo y como sueño fertiliza la creación de una historia que, a todas luces, se subraya como un producto literario que tiene su germen en otras ficciones.

El epígrafe que abre *Memoria de mis putas tristes* viene de la novela *La casa de las bellas durmientes* (1961) del escritor japonés Yasunari Kawabata: “No debía hacer nada de mal gusto, advirtió al anciano Eguchi la mujer de la posada. No debía poner el dedo en la boca de la mujer dormida ni intentar nada parecido”. Este escritor, a su vez, había sido elogiado en un texto anterior de García Márquez “El avión de la bella durmiente” perteneciente a la colección *Doce cuentos peregrinos* (1992)¹⁴². Este epígrafe que resalta el tema del decoro, la moral y el acceso al cuerpo (de una virginal adolescente por parte de un anciano) es el corazón de la novela. El anciano se desnuda y pone sus dedos sobre ella pero tales acciones quedan exculpadas por la adoración que le rinde. Con estos actos se resalta la inocencia de la niña a quien nunca vemos en un rol diferente al de bella durmiente. De hecho, la mención sobre su trabajo como obrera en una fábrica donde pega botones para ayudar con la economía familiar no es significativa a lo largo del relato, lo que cuenta es su presencia física en el cuarto del burdel, su ausencia mental y emocional, para estimular la imaginación del narrador.

De escribiente a escritor: la convergencia de la muerte y la sexualidad

Es cierto que, como notan Cass y Granados, la novela ofrece detalles del proceso de la escritura, pero no debe perderse de vista que estos constituyen, apenas, el prelude de una reflexión más intensa sobre las distintas condiciones del oficio del narrador. Si con la descripción detallada de los contextos en los que el personaje escribe se observa el proceso creativo del personaje de la ficción y se pone de relieve el carácter auto-consciente del texto, con la distinción de los distintos actos de escritura –columnas periodísticas, gacetas musicales, cartas en clave

¹⁴² En el cuento una mujer hermosa duerme durante todo el trayecto París-New York mientras el narrador de la historia la contempla con deleite. La referencia de la mujer que duerme es el elemento común en *La casa de las bellas durmientes*, *Memoria de mis putas tristes* y “El avión de la bella durmiente”.

amorosa, su memoria- que el personaje realiza a lo largo de su vida se revelan singularidades que revelan el tipo de narrador que es. En uno de los ejemplos más representativos leemos:

Seguí escribiendo a mano y transcribiendo en la máquina con un arduo picoteo de gallina, gracias al privilegio ingrato de ser el empleado más antiguo. Hoy, jubilado pero no vencido, gozo del privilegio sacro de escribir en casa, con el teléfono descolgado para que nadie me disturbe, y sin censor que aguante lo que escribo por encima de mi hombro (37).

La cita confiere, además, referencias sobre el clima cultural y político de la época que le toca vivir al personaje dedicado al oficio de periodista por más de cincuenta años. De un lado, evidencia que a pesar de los cambios que trae la modernidad para el *Diario de La Paz* en que trabaja, él insiste en conservar el hábito anacrónico de escribir a mano con pluma de ganso, usando la letra romántica enseñada por la madre. Con notable desprecio, el protagonista se refiere al progreso y la técnica como los grandes mitos del siglo XX, las manifestaciones claras de un “ímpetu ciego” que requería un cambio urgente de todas las viejas costumbres. Así, mientras su jefe considera que el mundo avanza, el periodista expone que sí lo hace “pero dando vueltas alrededor del sol” (41). Por otro lado, la referencia de don Jerónimo Ortega, un censor oficial que revisa sus artículos antes de ser publicados alude al clima de represión que vivió la prensa colombiana hasta la primera década del siglo XX, aunque en su caso la desaprobación de este juez, al que llaman en el periódico el *Abominable hombre de las nueve*, está más vinculada con una cuestión de estilo que con un tema de afiliaciones políticas¹⁴³: “don Jerónimo llegaba

¹⁴³ Según Enrique Santos Calderón la libertad de prensa se ve decididamente amenazada en Colombia hacia finales del siglo XIX y hasta 1909 cuando la censura y la suspensión de los diarios fueron más bien la regla. A partir de la segunda década del siglo XX la prensa colombiana goza de privilegio de estar libre de la censura militar o del chantaje oficial indirecto.

puntual a esa hora de la noche con su lápiz sangriento de sátrapa godo. Allí permanecía hasta asegurarse de que no hubiera una letra impune” (44), actuando como “la mala conciencia de nosotros mismos” (44). La mención a Jerónimo Ortega podría ser una posible alusión a “la tiranía” de los correctores de estilo con quienes García Márquez “aprendió” a escribir en su etapa de periodista.

El protagonista de *Memoria de mis putas tristes* se desempeña como el inflador de cables del periódico por cuarenta años. Su oficio consistía en reconstruir y completar las noticias del mundo que llegaban a través de un operador de telégrafo. Posterior a la extinción de tal oficio el narrador se dedica a la escritura de la nota dominical por varias décadas más. La transición entre uno y otro cargo es significativa en tanto evidencia una modificación en su labor de periodista. Pasa de hacer legibles los garabatos de una escritura de códigos a una en la que puede arriesgarse a contar algo sustancialmente diferente a lo que escucha en los radiorreceptores. No obstante, el desempeño de los dos actos de escritura desde las oficinas del periódico es más bien producto del rigor y la dedicación. Solamente cuando el personaje se jubila, escribir se convierte en un “privilegio sagrado” que requiere del encierro y la soledad.

No obstante, “después de varias décadas de libertad de prensa, el partido conservador reintrodujo la mala costumbre de la censura, cuando regresó al poder en 1946, tras dieciséis años de República Liberal. Cuando Mariano Ospina Pérez decreta la clausura del Congreso en 1949, también impone la censura directa de prensa, endurecida luego bajo el régimen de Laureano Gómez, elegido en 1950 en comicios en los que no participó el partido liberal, perseguido en sus adherentes y amordazado en su prensa” (125). Si damos crédito a los datos del personaje sobre la muerte de su padre el mismo día que se puso final a la guerra de los Mil Días (1903) que es el mismo año que se queda solo en la casa familiar, a la edad de treinta y dos años, deducimos que su cumpleaños noventa y la escritura del relato ocurre justamente durante el año 1951, época en que se reanudan los límites a la libertad en el ejercicio del periodismo, pero que, sospechosamente, no afecta el periódico en el que trabaja ni sus mismas publicaciones. Seguramente, debido a una omisión deliberada de ciertos aspectos referenciales para privilegiar el relato íntimo de su experiencia.

Citando a Raymond Williams, Beatriz Botero señala que en la novela de García Márquez “se proyecta es la imagen del escritor” (43). Considero que sería más pertinente proponer que lo que se exhibe en la novela es el devenir del personaje como escritor. Al principio, con la redacción y la contextualización de las noticias internacionales y todavía como colaborador de una columna semanal, el periodista encarna el papel de lo que Barthes ha llamado “El escribiente (*écrivain*) es el que cree que la lengua es un puro instrumento del pensamiento y ve en el lenguaje sólo una herramienta” (2005: 163), tal vez por ello el narrador haga evidente que escribe las notas del diario aferrado a diccionarios de todo género:

Al alcance de la mano tengo mis libros cómplices: los dos tomos del *Primer Diccionario Ilustrado* de la Real Academia, de 1903; el *Tesoro de la lengua Castellana o Española* de don Sebastián de Covarrubias; la gramática de don Andrés Bello, por si hubiera alguna duda semántica, como es de rigor; el novedoso *Diccionario ideológico* de don Julio Casares, en especial por sus antónimos y sinónimos; el *Vocabolario della lingua Italiana* de Nocila Zingarelli. (35-36).

El narrador precisa el uso de sus diccionarios como auxilio y defensa para regirse por unas categorías ordenadas alfabéticamente y proporcionar una escritura que pueda ser legible y común a la experiencia de sus lectores. Necesita nombrarlo todo con precisión y rigurosidad. Aquí el lenguaje, al igual que los diccionarios, es una herramienta al estilo de las otras que usa en su oficio de escribiente: el mesón de madera fabricado por su abuelo, “las hojas de papel de hilo tamaño oficio”, el cuerno con polvo de carta y una pluma de oro. La elaboración de sus manuscritos coincide, de cierta forma, con el acoplamiento de todos los otros elementos en la rutina de su ejercicio.

Con respecto a las notas de prensa semanales vale la pena señalar que los temas tienen que ver con opiniones sobre eventos personales, sociales y cotidianos que se alejan de la confrontación antagónica entre liberales y conservadores que hacía furor en el periodismo de la época¹⁴⁴. De hecho, la novela sólo hace dos menciones breves que aluden a un panorama desestabilizador en el país. El narrador comenta que el silencio y la baja temperatura de las oficinas del director del periódico separan el espacio de la rutina del caos, como si permaneciera “en un país ideal que no era el nuestro” (49). La segunda referencia viene de la fiesta de cumpleaños que le preparan los compañeros de la oficina. El narrador declara con genuina sorpresa que le alegra encontrar allí a diversos periodistas de radio y de otros diarios de la ciudad: “*La Prensa*, matutino conservador; *El Herald*o, matutino liberal, y *El Nacional*, vespertino sensacionalista que trataba de aliviar las tensiones del orden público con folletines pasionales” (44). A pesar de que el nombre de *El Diario de la Paz* evoque una época de menor convulsión social y política, es claro que se vive una tensa calma, en la que, según el narrador, los periodistas de los diferentes medios podían encontrarse juntos, pero seguían enfrentándose en una verdadera guerra editorial. De todos modos, estas escaramuzas no afectan el habitual desarrollo de la redacción de las notas dominicales.

El día de su cumpleaños, el viernes 28 de agosto, coincide con la fecha en que debe enviar la columna al diario. El tema de la nota ya había sido previsto con anticipación: en lugar

¹⁴⁴ En su historia del periodismo en Colombia entre 1886 y 1986, Santos Calderón recalca que “En los años duros de la Violencia (1946-1953), se aprecian bien los brotes francamente pasionales que alcanzó la vocación partidista de la prensa colombiana (...). Los diarios, liberales y conservadores, fueron parte activa de este clima de violencia. aquí se puede decir que sí influyeron en el comportamiento político de los ciudadanos en forma directa. Asumieron el enfrentamiento bipartidista sin reservas y sin mayores intentos por llamar a la reflexión. En estos años, la prensa fue no sólo un reflejo de la exacerbación del momento, sino un factor de alimentación de la misma, en un periodo en el que la objetividad informativa estaba totalmente subordinada al combate doctrinario” (123-124).

de relatar un lamento por los años pasados y perdidos, el protagonista pretende escribir una glorificación de la vejez. Esta columna posee además la virtud de que quien la escribe ha llegado a tan viejo: una perspectiva que los jóvenes no pueden alcanzar. Pero esta exaltación depende de la experiencia de vivir lo que no ha tenido. Es verdad que en el relato hay una reflexión sobre los eventos del pasado pero ésta no se sostiene sobre la identificación de un “mundo ideal o mejor” que se ha perdido, sino sobre la exposición de su autobiografía (donde se nota el repliegue individualista y la disolución de los grandes relatos globalizantes a la manera analizada por Lipovetzky)¹⁴⁵. Lo primero exigiría, siguiendo las formulaciones de LaCapra, la re visitación de un nivel histórico en el cual el objeto de la pérdida es susceptible de recuperarse (50). Para el narrador de *Memoria de mis putas tristes*, el pasado no es un tiempo ideal al cual aferrarse , de modo que lo que le queda es revalorar un presente que, marcado por signos de deterioro “los síntomas del amanecer habían sido perfectos para no ser feliz: me dolían los huesos (...) [y] me ardía el culo” (12) lo empuja a lidiar con una pérdida: la de la juventud y las relaciones sexuales y con una ausencia (algo que es irrecuperable porque no se ha perdido) que equivale a lo que no ha sido, pues a pesar de dedicarse al quehacer de la escritura a lo largo de su vida no es un autor, pero emerge como tal a partir de las nuevas experiencias que le deparan los encuentros con la niña.

De un lado los síntomas de dolor y ardor en su cuerpo incrementan una sensibilidad relacionado con la vejez y la muerte cuando observa una fotografía particular en la oficina del

¹⁴⁵ Dominique Viart en su ensayo “Dime quién te obsesiona: paradojas de lo autobiográfico”, incluye una cita de Philippe Forest para subrayar la predilección de lo biográfico y autobiográfico en la literatura contemporánea: “Nada es más fácil de demostrar que el triunfo actual de la literatura del ego está regido por la entrada de las sociedades occidentales en la era de la posthistoria, que el desfondamiento de los grandes relatos suscita un repliegue de cada quien hacia el territorio sosegador de lo íntimo donde cada uno se ofrece a sí mismo el complaciente espectáculo de su vida” (66).

director del periódico. El narrador nota que en la foto panorámica del personal de planta, tomada cuando él tenía treinta años, señalaban con una crucecita a los que se iban muriendo y comenta “[h]abía visto esa foto colgada durante años en distintas oficinas, pero sólo entonces fui sensible a su mensaje: de los cuarenta y ocho empleados originales sólo cuatro estábamos vivos” (51)¹⁴⁶. Al observar la imagen cobra conciencia de su vulnerabilidad, valora las experiencias que ha tenido en el pasado en relación con las que siguen estando pendientes.

Así, ante esta conciencia de que va a morir, el narrador manifiesta que la falta de relaciones sexuales durante los últimos años de su vida es una carencia central y a pesar de manifestar que “mi edad sexual no me preocupó nunca” se da cuenta repentinamente que “llevaba años de santa paz con mi cuerpo” (15). El pensamiento le estimula un deseo urgente y decide llamar a Rosa Cabarcas para que le ayude a celebrar su aniversario con una noche libertina. Según lo que nos dice, la emoción que siente trastorna la rutina de su día: “no pude seguir escribiendo. Colgué la hamaca en un recodo de la biblioteca (...) y me tumbé con el pecho oprimido por la ansiedad de la espera” (16). En lugar de afincarse con nostalgia en el pasado, el narrador abraza el futuro a la expectativa de lo que una niña virgen pudiera entregarle. La primera cita en el burdel es un evento fundante. (Voy a pormenorizar detalles de este encuentro al final de este apartado donde me propongo demostrar que el cuarto del prostíbulo funciona como un espacio estético donde se produce la escritura). Por ahora me interesa destacar

¹⁴⁶ La escena se replica con simetría al final de la novela. Después de que el protagonista sufre la desaparición de Delgadina, atormentado ante la posibilidad de no volverla a encontrar se dirige al periódico y en el vestíbulo encuentra una fotografía enorme del equipo de redacción actual del diario tomada la tarde en que celebraron su cumpleaños. Se impresiona al verla y comenta que “no pude evitar la comparación mental con la otra de mis treinta años, y una vez más comprobé con horror que se envejece más y peor en los retratos que en la realidad” (83). En las dos ocasiones experimenta que la vejez y la muerte es lo único que le queda y, paradójicamente, esta comprobación lo estimula a terminar sus años, si es posible, en la forma de la narración de sus memorias.

que esta primera cita es sustancial en el proceso en el que el escribiente deviene en escritor. En la noche de la víspera de su cumpleaños el viejo y la niña virgen sostienen una relación basada, paradójicamente, en la ausencia de conexión, trato o comunicación. La niña permanece dormida, no habla y no tiene sexo con el supuesto cliente.

Como lo vimos en el primer capítulo, esta novela tampoco concede la palabra a la niña relacionada con el mundo prostibulario (aunque no es en sentido estricto una puta, pues a pesar de ser alquilada para tal fin conserva su virginidad hasta el final de la novela). Aquí, “el personaje femenino es narrado, descrito y mostrado desde la voz masculina” (Botero, 41). A pesar de que es innegable el tono machista que subyace en la obra, no comparto la opinión de Aristizábal cuando menciona que en la novela “no solamente la mujer carece de toda importancia, sino que casi ni siquiera ocupa su tradicional papel de objeto sexual para satisfacer el deseo masculino” (120)¹⁴⁷. A decir verdad, la niña, a la cual el narrador nombra como

¹⁴⁷ González Flores formula una lectura interesante sobre la representación de los personajes femeninos centrales en la novela. A pesar de que aparezcan en el margen como alcahuetas o jóvenes que pueden prostituirse “las mujeres de *Memoria de mis putas tristes* se encuentran en un espacio prohibido, donde funcionan como frutas del conocimiento de un especial Jardín del Edén (...). Para completar esta distinción yo añadiría la categoría de oráculo. El narrador relata que antes de cumplir los cincuenta años durante el baile con una prostituta en noche de carnaval se le revela con una fuerza profética la siguiente verdad: “hagas lo que hagas, en este año o dentro de ciento, estarás muerto hasta jamás” (103). Esta certidumbre de sentirse mortal se agrava cuando a los noventa años llama a la proxeneta Rosa Cabarcas. La niña Delgadina que mira sin ver, a través del sueño profundo de cada encuentro, no sólo es mediadora, sino que es el símbolo a través del cual el protagonista encuentra su vocación. No es arbitrario que Casilda Armenta, una prostituta que el narrador frecuenta en el pasado y a quien busca para recibir consejos, le ofrezca un respuesta que suena a vaticinio: “-Haz lo que quieras, pero no pierdas a esa criatura (...). No hay peor desgracia que morir solo” (95). Y a la prostituta Castorina se la describe con un parche de pirata en el ojo, que aunque ya muerta evoca una figura inmortal, “una mamasanta mayor” capaz del vaticinio que el protagonista descifra ochenta años después con la escritura de las memorias. Esta abundancia de mujeres con la capacidad de presagiar y predecir se complementa con la Diva Sahibí, una adivina a quien el protagonista acude para que lea las líneas de la mano de la niña dibujadas en un papel. Esta última, aunque no pertenezca al mundo de la prostitución que frecuenta el narrador, se representa en un contexto profético con poderes sobrenaturales.

Delgadina, al igual que las prostitutas de *Juntacadáveres* estimula las fantasías del narrador y en ese sentido es un objeto de deseo, que aunque no complazca el apetito sexual alimenta la tarea creativa. La voz narrativa en primera y en tercera persona de la novela de Onetti sirve para marcar una distancia que se amplía con la descripción de la fealdad de las prostitutas. La voz en primera persona del narrador de la novela de García Márquez imprime también una distancia pero gracias a todo lo contrario: una belleza que puede ser sólo contemplada. Es significativo, además, que las dos obras prescindan de una representación del acto sexual como acto derivado de la prostitución. Al contrario de las novelas del segundo capítulo, donde los dos protagonistas, narradores en primera persona, relatan la experiencia sexual en la prostitución como un exceso que deriva lógicamente de sus relaciones promiscuas, las novelas de Onetti y García Márquez usan la idea sobre el sexo ilegal, el cuerpo desnudo como metáfora de creación donde se conciben productos textuales. El protagonista nonagenario, por ejemplo, al recordar la niña al día siguiente, en el principio de la narración, la evoca como un ángel. No obstante, sólo en el final del relato confirmamos la magnitud de lo experimentado en esa noche: la ausencia de sexo y de palabras lo reavivan, lo transforma en otro:

Preparado para todo aquella noche, me acosté bocarriba a la espera del dolor final en el primer instante de mis noventa años. Oí campanas distantes, sentí la fragancia del alma de Delgadina dormida de costado, oí un grito en el horizonte, sollozos de alguien que quizás había muerto un siglo antes en la alcoba. Entonces apagué la luz con el último aliento, entrelacé mis dedos con los suyos para llevármela de la mano, y conté las doce campanadas de las doce con mis doce lágrimas finales, hasta que empezaron a cantar los

gallos, y enseguida de las campanas de gloria, los cohetes de fiesta que celebraban el júbilo de haber sobrevivido sano y salvo a mis noventa años. (108).

En efecto, nunca se está tan vivo como cuando se está en frente de una experiencia de gran intensidad o se es consciente de la segura finitud. El borrador de la columna que el narrador había dejado a medias antes del encuentro es mejorado inmediatamente después de este encuentro “la terminé con un solo aliento en menos de dos horas” (43). El director del periódico aclama la columna de forma inusitada: “La nota le parecía magnífica, y todo lo que decía de la vejez era de lo mejor que había leído nunca” (51). De modo que la imposibilidad de consumir la relación sexual, no debido a una impotencia física -porque él sigue conservando su virilidad y potencia-¹⁴⁸ sino más bien como el resultado de una actitud contemplativa –eco del epígrafe de la novela de Kawabata- se traduce en la posibilidad de la escritura. El hecho de sobrevivir los noventa años al lado del cuerpo desnudo de una niña virgen le sirven al narrador para emerger en el mundo de la escritura en tanto el tratamiento de los temas de las columnas periodísticas se vuelve más vigoroso “cambié sin la menor malicia el espíritu de mis notas dominicales (...). En lugar de la fórmula de gacetilla tradicional que tuvieron desde siempre, las escribí como cartas de amor que cada quién podía hacer suyas” (67). Este escribiente, quien hasta sus noventa años ejercía como profesional empieza a convertirse en escritor. Él mismo expresa: “Me volví otro. Traté de releer los clásicos que me orientaron en la adolescencia, y no pude con ellos” (66). Este otro encarna la figura del autor, para quién, a la luz de lo señalado por Barthes, “el lenguaje es un lugar dialéctico en el que las cosas se hacen y se deshacen, donde se sumerge y deshace su propia subjetividad” (2005:167). Para la escritura de esas notas no hacen falta diccionarios, el

¹⁴⁸ La prostituta Casilda Armenta, antigua pareja sexual del narrador, elogia y admira su “pinga de burro” (expresión usada en la costa colombiana para designar el órgano sexual masculino por su tamaño desmesurado). Y en el mismo sentido, el anciano reconoce que sigue orinando con la potencia de un “potro cerero”.

escritor ha empezado a reinventarse en sus textos, sugiriendo, incluso, formas novedosas de presentarlos a los lectores: “propuse en el periódico que el texto no se alzara en linotipo sino que fuera publicado con mi caligrafía florentina” (67).

En tanto ser consciente de volverse otro, el personaje de la novela vincula su experiencia con la prostituta María Bonita de *Juntacadáveres* (y el mismo poeta Malabia), La Mona de *¡Qué viva la música!* y Adonis de *El vampiro* que cuando se ven al espejo auguran su devenir en otro. Su identidad se multiplica, no en la forma abominable que describe un heresiarca de Uqbar en el cuento de Borges, sino a la manera expresada por Rimbaud: “Je est un autre” que evoca el momento profundo de creación artística donde “Yo asisto al nacimiento de mi pensamiento, yo lo veo, yo lo escucho”.

La recepción de sus notas es, en particular, una señal de su advenimiento como autor. Con el tema del amor seduce por igual al público numeroso que lee los periódicos, así como a uno más especializado que valora sus escritos no sólo en razón de la popularidad. Este autor se devela como una celebridad y como un autor alrededor del cual se crea un mito alimentado por un número significativo de fieles lectores. La siguiente cita ilustra el alcance de lo que originan las nuevas columnas:

La respuesta pública fue inmediata y entusiasta, con numerosas cartas de lectores enamorados. Algunas las leían en los noticieros de radio con urgencias de última hora, y se hicieron copias en mimeógrafos o papel carbón, que vendían como cigarrillos de contrabando en las esquinas de la calle San Blas. Desde el principio fue evidente que obedecían a las ansías de expresarme, pero me hice a la costumbre de tomarlas en cuenta al escribir, y siempre con la voz de un hombre de noventa años que no aprendió a pensar

como viejo. La comunidad intelectual, como de sólito, se mostró timorata y dividida, y hasta los grafólogos menos pensados montaron controversias por los análisis erráticos de mi caligrafía. (68).

Este autor ha logrado convocar en sus escritos lo que para muchos escritores de nuestra época es todavía inalcanzable: la fama y el culto. Lo mismo se leen sus notas dominicales en los noticieros más populares de la radio como se le elogia con el epíteto de maestro del amor. Toda esta actividad que renueva sus prácticas de escritura se desprende de este nuevo estado amatorio, impulsado por la relación con la niña, que marca un antes y un después para el anciano periodista. Parafraseando a Julio Ortega: la pareja del amor imposible que despierta en el burdel después de una noche de castidad no es tanto la pareja romántica de un hombre y una mujer que no tienen una relación recíproca como la de su misma representación de artista por la que claman los aficionados tanto como los entendidos.

Prostitución y escritura

El título de la novela tiene un atractivo novelesco difícil de ignorar. Las palabras memoria y putas provocan interés en un texto que sugiere desde el inicio un ambiente de clandestinidad. Para los lectores, es como si estuviéramos avocados a leer una especie de confesión colmada de detalles eróticos y prohibidos. Ya adentrados en las primeras líneas en las que el anciano requiere una niña virgen para satisfacer sus deseos sexuales anticipamos una historia incómoda, por decir lo menos y, sin embargo, al leer las primeras páginas sospechamos que esta memoria expone más sobre sí mismo que sobre las denominadas putas. En efecto, no es del todo incoherente suponer que el adjetivo “tristes” del título se refiera más bien a algunos apartados que componen su relato más que a las mismas prostitutas con quienes ha tenido

relaciones. Después de todo, en la medida que el narrador reconstruye su vida personal subraya muchos de sus infortunios: su escaso atractivo físico, la venida a menos de una familia adinerada y prestigiosa, la soledad, y los síntomas de la vejez imposibles de ignorar con el paso de los años. Esta confesión de sus defectos y sus extravíos enfatizan una cuestión de representación en la escritura de su autobiografía. Como ya lo ha señalado Viart:

Se sabe que toda puesta en escena de sí mismo, aunque sea una condenación, se paga de alguna forma por medio de una gratificación, y desvalorizarse puede ser una manera de autocomplacerse. (...). Contar una vida basta para conferirle valor, sea cual fuere tal valor y, en consecuencia, para erigirla en ejemplo, aunque sea negativo, por el mero y simple evento de producir el relato (67).

La exposición de los defectos o desdichas del narrador no están en el relato como la explicación de un evento traumático, sino que conforman una de las estrategias para producir el discurso sobre sí mismo. Exponer estas debilidades le sirve para mostrar el vínculo con la escritura de un texto que él llama la memoria de su gran amor. A pesar de que el narrador nos advierta que la novela que leemos es la evolución de un registro con información detallada de las quinientas catorce mujeres con quienes tiene sexo hasta los cincuenta años, termina siendo la historia de su propio descubrimiento como autor, para la cual necesita un texto diferente.

El abultado número en la lista manuscrita de los encuentros eróticos da muestras iniciales de una condición excesiva del personaje¹⁴⁹, al mismo tiempo que revela una cuestión esencial:

¹⁴⁹ Característica que lo vincula con otro personaje del mundo ficcional de García Márquez: Florentino Daza de *El amor en los tiempos del cólera* (1985), quien “tenía unos veinticinco cuadernos con seiscientos veintidós registros de amores continuados” (168). Además, ambos personajes tienen el vicio insaciable de la lectura, desempeñan oficios relacionados con la escritura, escriben sobre el amor con notado entusiasmo y son clientes asiduos de prostíbulos,

allí se encuentra la génesis de la novela que leemos, pues al decir del narrador “[a]lguna vez pensé que aquellas cuentas de camas serían un buen sustento para una relación de *las miserias de mi vida extraviada*, el título me cayó del cielo: *Memoria de mis putas tristes*” (Énfasis mío, 18). La referencia a esa vida extraviada puede evocar tanto su fracaso en la esfera de las relaciones sentimentales como al desempeño de actividades insubstanciales a lo largo de su vida. Al hablar sobre sus diferentes oficios, el narrador comenta: “[e]so fue todo cuanto me dio la vida y no he hecho nada por sacarle más” (19) en clara actitud de insatisfacción que se transforma justo después de la salida del burdel, cuando asegura sentirse distinto. Una primera señal de esto es su percepción sobre el prostíbulo. Al entrar lo describe como “una galería de seis alcobas de adobes sin repellar, con ventanas de ajeo para los zancudos” (28), al salir, el burdel es “lo más cercano al paraíso” (32).

El cambio de percepción sobre sí mismo alude a la fragmentación de su identidad, proceso que se hace más notorio con el progreso de los encuentros. En este sentido, el protagonista de García Márquez escribe un texto en el que indaga por su propio yo y muestra conciencia por exhibirlo ante un lector. El rastreo de sus recuerdos y sus olvidos en relación con su vida sexual y afectiva, pasada y actual, son cruciales en la identidad que construye en su relato. No es una cuestión menor que no accedamos a su nombre y solo tengamos los apodos que otros le asignan, Mustio Collado (impuesto por sus estudiantes de español), Sabio (como lo llama Rosa Cabarcas) y el Maestro del amor (como lo bautizan sus lectores).

tanto que consiguen familiarizarse con la articulación de la vida doméstica que se experimenta en el día a día de los burdeles cuando las mujeres desempeñan tareas cotidianas a la luz del día.

La búsqueda del yo a través de la escritura, tanto como el hecho de la auto-referencialidad inscriben este relato como una modulación del género autobiográfico¹⁵⁰, y en este caso, específicamente una ficción autobiográfica en donde este narrador anónimo, a pesar de compartir algunos datos biográficos con el autor que aparece en la portada del libro, es un constructo ficticio¹⁵¹.

Siguiendo con el vínculo que en la novela privilegia la escritura y la sexualidad, más específicamente las relaciones en el mundo prostibulario, *Memoria de mis putas tristes* explora intensamente como la escritura y la prostitución se relacionan en los contextos más inesperados. Es revelador que el narrador relacione explícitamente el periodismo con la prostitución, así confiesa los orígenes de su trabajo como periodista, maestro de gramática¹⁵² y redactor de gacetillas musicales y teatrales:

Había empezado mal desde la tarde en que mi madre me llevó de la mano a los diecinueve años para ver si lograba publicar en *El Diario de La Paz* una crónica de la

¹⁵⁰ En la comprensión del relato autobiográfico, Philippe Lejeune (1989) ha señalado la intención en la representación del yo como una de las características primordiales del género. Idea que retoma Jean Philipe Miraux (2005) para delimitar las singularidades de la autobiografía en comparación con otros textos en los que el tema del yo también es central: los diarios íntimos, las memorias y los apuntes. Miraux señala también que la plena conciencia de que se escribe un texto que será leído por otros y la articulación retrospectiva de la historia personal delimita los límites entre el texto autobiográfico y los demás, destacando el diario como un texto más privado y más interesado en la narración casi exclusiva del presente.

¹⁵¹ Sobre el caso de los textos de autoficción (sin pacto previo explícito) Annick Louis ha llamado la atención sobre los aspectos paratextuales y/o editoriales en la medida en que contribuyen a evitar una clasificación previa del relato. En este sentido es sugerente pensar en la tapa del libro que exhibe una imagen de espaldas de un hombre viejo usando ropa característica de la región costeña donde transcurre el relato. Esta foto en el contexto de publicación de la novela, posterior a la de la autobiografía *Vivir para contarla* (2002) acentúa la vacilación en la recepción del texto en tanto la imagen es un acto intencional para sugerir la duda de si esa foto corresponde al autor o al narrador de la novela.

¹⁵² De su trabajo como maestro de castellano y de latín guarda los peores recuerdos. Reconoce su falta de vocación y formación para el oficio.

vida escolar que yo había escrito en la clase de castellano y retórica. Se publicó el domingo con un exordio esperanzado del director. Pasados los años, cuando supe que mi madre había pagado la publicación y las siete siguientes, ya era tarde para avergonzarme, pues mi columna semanal volaba con alas propias, y era además inflador de cables y crítico de música (18).

La anécdota puede resultar escandalosa, pero no por ello es arbitraria: allí se expone la idea que pone en común el oficio del escritor con el oficio de la prostituta, los dos dramatizan fantasías, actos de lectura y escritura y actos sexuales, con el atributo de un valor comercial. No debe pasarse por alto el interés del narrador en exponer dos momentos de iniciación clave en su vida: la escritura y la sexualidad. A pesar de que las dos son episodios centrales de su época de adolescencia, el narrador decide aplazar hasta las últimas cuatro páginas la pérdida de su virginidad. Señala que fue “iniciado por la fuerza en las artes del amor poco antes de cumplir [sus] doce años”. Él se acerca por curiosidad al mundo prostibulario que reina en los pisos superiores de las notarías coloniales donde su padre trabaja. Mientras curioseaba la vida cotidiana de las mujeres, una de ellas, Castorina la reina del burdel, lo toma por sorpresa y se lo lleva a su cuarto: “[m]e tiró boca arriba en su cama para cuatro, me quitó los pantalones con una maniobra maestra y se acaballó sobre mí, pero el terror helado que me empapaba el cuerpo me impidió recibirla como hombre” (105). Considero que la figura de Castorina puede ser leída en coincidencia con Rosa Cabarcas y la niña virgen en tanto disponen diferentes estadios en la vida sexual y de escritura del narrador. En cada una de ellas se cifra una revelación que termina elaborándose en la novela a través del recuento de las experiencias eróticas.

Con respecto a esta influencia femenina, es conveniente notar el papel de la madre y la prostituta en una iniciación trascendental para el protagonista. Ambos personajes imprimen una

autoridad que se impone al protagonista. Es sospechoso que en una reflexión anterior a la historia de Castorina que se lee al final de la novela, el narrador manifieste su felicidad de levantarse vivo y feliz al lado de Delgadina. Agrega: “se me atravesó la idea complaciente de que la vida no fuera algo que transcurre como el río revuelto de Heráclito” (103) en obvia alusión a la máxima del filósofo griego que reza “No volveremos a bañarnos en el mismo río”. La malicia de la cita radica, justamente, en la exhibición de Castorina como germen de la historia que acaba de contarnos acerca de Delgadina y en esa dirección cobra sentido la formulación que señalo, unas páginas antes, sobre las mujeres prostitutas en la vida del personaje como la representación de un oráculo¹⁵³: son ellas quienes dan las respuestas a las cuestiones que se plantea el narrador.

En su escritura, el tiempo no es otra cosa que duración y transformación del todo, puro movimiento. Las dos historias, que el narrador cuenta al inicio y al final de la novela, son historias de iniciación: gracias a la compra de los espacios para las columnas por parte de su madre y la iniciación sexual de Castorina, el narrador nos revela la centralidad de la escritura y la pérdida de su virginidad en un texto que, por lo demás, es también el resultado de una experiencia iniciática y trascendental. La escritura de la novela se presenta como el proyecto que propone la salvación del narrador: de un lado puede escribir, por primera vez, una ficción que no está comprometida con el mundo periodístico y comercial como buena parte de sus escritos, ni

¹⁵³ Una caracterización similar puede notarse en *La invención de Morel* (1940) de Bioy Casares donde la caracterización de Faustine como prostituta ciega realza su carácter místico. Esta ceguera asociada a las mujeres del burdel funciona como metáfora del amor que punza y engeuece. Unido a su belleza, la ceguera diviniza a la mujer y la vuelve inalcanzable. Faustine es sombra, espectro que confiere una revelación al narrador: “Mi muerte en esta isla has desvelado” (...). Un muerto en esta isla has desvelado o: Ya no estoy muerto: estoy enamorado” (61). Delgadina a quien nunca vemos con los ojos abiertos es también la metáfora de la ceguera, como lo es Castorina con su parche en el ojo: ellas le revelan al narrador, cada una a su modo, el ejercicio de la literatura como descubrimiento.

siquiera con las notas culturales que lo sitúan como personaje valioso en la escena ilustrada de la ciudad y por otro, es el custodio de la niña virgen que ha liberado los hilos de la historia.

Para volver a la afinidad entre escritura y prostitución que se sugiere con la anécdota de los espacios comprados por la madre en el periódico, es necesario subrayar cómo ésta adquiere aún más sentido con una revelación posterior. El narrador declara que el fundador y presidente vitalicio de *El Diario de La Paz*, abuelo paterno del jefe del protagonista en el presente de la narración, se había hecho periodista empírico después de hacer una fortuna con la trata de blancas. Se sugiere que tal riqueza es el capital primordial en la fundación y, posterior, reputación del medio periodístico¹⁵⁴.

Las dos citas son rotundas y, a pesar de que se mantengan inexploradas por la crítica, desarrollan la idea de que prostitución y escritura se alimentan una de la otra en formas pragmáticas y simbólicas. El tráfico ilegal no sólo es el catalizador de la empresa informativa sino que es el cimiento de la carrera de quien narra. El protagonista de García Márquez tiene como único oficio el de la escritura, su pasión reside en la literatura y, a pesar de que señale con

¹⁵⁴ Tal situación expone similares relaciones con la novela *Juntacadáveres*, donde Barthé, el boticario del pueblo pretende recibir una parte de la explotación del prostíbulo de Larsen para inyectarla en su semanario (60). Además, el capital de Malabia, el dueño del periódico *El Liberal* es aceitado por los dineros que cobra de la renta de la casita donde funciona el prostíbulo *La casita azul* (178). Ambas novelas discurren sobre esta relación entre el dinero y la escritura periodística en términos de una utilidad mercantil que hace recordar la corrupción de la prensa francesa hacia finales del primer tercio del siglo XIX. Walter Benjamin nos recuerda que el aumento de suscriptores a los periódicos hacia 1836 se debe fundamentalmente a tres innovaciones importantes llevadas a cabo por el periódico *La Presse* “la rebaja del precio de la suscripción, los anuncios y la novela por entregas. Al mismo tiempo la información breve, abrupta, empezaba a hacerle la competencia al informe sosegado” (39-40). A causa de la reducción del precio a los suscriptores, los periódicos tienen que vivir de los anuncios, esto es: de la publicidad. En ese sentido lo que publican se vuelve mercancía que se vende al mejor postor. Si el dinero es lo que hace que la cosa pierda su esencia al convertirla en mercancía, las prostitutas como los textos periodísticos son el producto dinámico del capitalismo, con las palabras de Benjamin “prostituirse es el verbo que infama al escritor sometido al mercado. A un tiempo vendedor y mercancía” (49).

falsa modestia su falta de virtud y vocación le apuesta a la escritura de la ficción que leemos confiando en “la luz de lo mucho que he leído en la vida”. Es inevitable intuir en sus palabras el eco de Borges en “Pierre Menard, autor del Quijote” sobre el hecho de que la lectura de un texto es también su reescritura. El narrador expone que su relato es la puesta en escena del diálogo de los textos leídos, porque leer es escribir, además que traza una tradición literaria que prefiere por encima de la tradición periodística.

A diferencia de los textos que el periodista escribe en el pasado, remoto y reciente, el producto de la escritura de la novela no conlleva, al menos explícitamente, un intercambio monetario como sus primeras columnas en el periódico o como las notas musicales que lleva publicando por cincuenta años. La novela que leemos se diferencia también de las gacetillas musicales y teatro que escribe y publica gratuitamente cada vez que llega un evento artístico a la ciudad. De hecho, el relato que leemos es el más apreciado, por no decir el único: “soy un cabo de raza sin méritos ni brillo, que no tendría nada que legar a sus sobrevivientes de no haber sido por los hechos que me dispongo a referir como pueda en esta memoria de mi gran amor” (12). Se dice que la mayor expresión de legado que un individuo puede dejar después de su muerte reside en la figura de la progenitura, de los herederos, pero a falta de hijos, el relato.

Consideraciones sobre la autoría

La imagen de la bella durmiente que el protagonista contempla en el primer encuentro se repite en las citas posteriores. El anciano prefiere una niña dormida, porque es a través de los mecanismos del sueño que se desarrolla una singular forma de comunicación. La única vez que la niña habla lo hace emitiendo una frase incoherente, producto de algún sueño o pesadilla, ante la cual el narrador sólo puede admitir que “su voz tenía un rastro plebeyo, como si no fuera suya

sino de alguien ajeno que, llevaba adentro” (76). Ese cuerpo desnudo y callado, encarna para el anciano, una presencia maleable ante sus deseos: “(...) hacía de ella lo que quería. Le cambiaba el color de los ojos según mi estado de ánimo: color de agua al despertar, color de almíbar cuando reía, color de lumbre cuando la contrariaba” (28). No sólo la recrea físicamente sino que, al saber que la niña es analfabeta, prepara sesiones para enseñarle clases de lectura y escritura con textos clásicos como *El principito* de Saint-Exupéry, *Cuentos* de Perrault y “*Las mil y una noches* en una versión desinfectada para niños” así como la lectura al oído de los borradores de sus notas dominicales en la que ella empieza a hacer protagonista desde el segundo encuentro. Él lee sus gestos durante el sueño para tratar de interpretar su grado de interés en las historias, al tiempo que va configurando su autonomía de creador. Aunque el anciano siente curiosidad por saber el nombre de la niña decide mantenerlo como un enigma sin solución y a cambio la nombra Delgadina¹⁵⁵. Este acto de nominación, unido a otras innovaciones que el anciano le atribuye, constituye a la niña como metáfora de la obra autoral y a él como una autoridad con facultades de poder creativo.

Mark Millington ha señalado que “‘Delgadina’ is his creation: her physical presence stimulates his imagination, but she resembles a blank page on which his desire can write his fantasy” (125). Así, cuando el narrador se entera de su fecha de cumpleaños, por ejemplo, presiente con desasosiego que Delgadina “fuera tan real como para cumplir años” (71), pues dentro de su realidad, la niña se vuelve una construcción ideal, una presencia irreal que acude a su casa cada vez que él la invoca. La Delgadina que escapa de ese ideal amenaza la experiencia del narrador. Así se demuestra después de que esta desaparece por un tiempo. Cuando regresa, el

¹⁵⁵ Personaje homónimo del romancero español. “En cualquiera de sus variantes, trata el tema del incesto a través de los requerimientos amorosos de su padre, un poderoso rey obsesionado con su hija a la que deja morir de sed y cuyo auxilio le niegan tanto su madre como sus hermanas” (Camacho Delgado 189).

anciano, poseído de celos al creerse traicionado, la encuentra transformada. Físicamente la ve más madura, pero reconoce quedar aturdido ante los artificios: “las pestañas postizas, las uñas de las manos y los pies esmaltadas de nácar, y un perfume de dos cuartillos” (89) y con furia la llama “puta”¹⁵⁶. Esta reacción deja de lado “the inconvenient truth that she has been procured for him and that he pays for her to be with him” (Millington 135) y al mismo tiempo revela el alcance de su deseo por controlar y dominar a una Delgadina que él mismo ha creado. Como lo afirma Domínguez, la cólera estalla cuando el anciano tiene una visión demasiado humanizada de su ideal (369).

J.M Coetzee ve en este proceso de idealización una significativa reverberación con *Don Quijote de la Mancha*, pues según él, “[i]t is not hard to see in the transformation of the nameless young factory hand into the virgin Delgadina the same process of idealization by which the peasant girl of Toboso is transformed into the Lady Dulcinea;” (7). Después de todo, ambos protagonistas se embarcan en la tarea de la escritura a la luz de sus innumerables lecturas afirmando defender, un apreciado ideal, la caballería y el amor en el caso del héroe cervantino y el amor absoluto (la obra) en el caso del héroe Garcíamarqueano.

Esta referencia de Coetzee sobre las similitudes del proceso de idealización de Dulcinea y Delgadina sugiere, a mi modo de ver, que el punto de la sublimación de la mujer desde un amor heterosexual convierte al personaje femenino en una suerte de texto que la imaginación del autor transforma continuamente. En el primer caso ese texto femenino corresponde al ideal de la literatura caballeresca, mientras que en la novela de García Márquez se constituye como la inauguración de la obra literaria del autor, que despliega varios intertextos al mismo tiempo.

¹⁵⁶ Rosa Cabarcas le explica al viejo que la niña sigue siendo virgen, que los afeites, las joyas y el perfume se los ha puesto ella misma al haberla encontrado en muy mal estado físico.

Es posible encontrar en *El Quijote de la Mancha* (1615) una clara afinidad entre paternidad y autoría literaria que se desarrolla en dos niveles: la figura de la paternidad del autor sobre su obra que se declara exclusivamente en el prólogo (Cervantes /Quijote) y la paternidad en la idealización que se produce de un personaje a otro personaje (Quijote/Dulcinea). Así, por ejemplo, en el prefacio de la novela Cervantes le expone al lector categóricamente: “yo, que, aunque parezco padre, soy padrastro de don Quijote, no quiero irme con la corriente del uso, ni suplicarte, casi con las lágrimas en los ojos, como otros hacen, lector carísimo, que perdones o disimules las faltas de que en este hijo vieres” (7). Posteriormente, en el capítulo XXXII de la segunda parte en la conversación entre los Duques y el ingenioso hidalgo, la duquesa al referirse a Dulcinea plantea que ni el mismo Quijote la ha conocido introduciendo una pregunta retórica, no es cierto “ que nunca vuesa merced ha visto a la señora Dulcinea, y que esta tal señora no es en el mundo, sino que es dama fantástica, que vuesa merced la engendró y parió en su entendimiento, y la pintó con todas aquellas gracias y perfecciones que quiso” (636). La respuesta de El Quijote es enfática: “Ni yo engendré ni parí a mi señora”, sin embargo unas líneas más adelante y después de que el duque le haya mencionado otras doncellas célebres de la novela de caballería (Oriana, Alastrajarea, Madásima) para enaltecer a Dulcinea, el caballero de La Mancha replica: “Dulcinea es hija de sus obras”, en cuya respuesta El Quijote deja una fisura significativa: al insinuar que es hija de sus quehaceres, expone también que su ideal doncella es hija de su creación literaria¹⁵⁷. No está por demás señalar que Dulcinea, al contrario que

¹⁵⁷ Ya en la primera parte, al final del capítulo XXV, en una conversación con Sancho Panza, Don Quijote le explica otras particularidades sobre la existencia de Dulcinea del Toboso “¿Piensas tú que las Amarilis, las Filis, las Silvias, las Dianas, las Galateas, las Alidas y otras tales de que los libros, los romances, las tiendas de los barberos, los teatros de las comedias están llenos, fueron verdaderamente damas de carne y hueso, y de aquellos que las celebran y celebraron? No por cierto, sin que las más se las finge por dar sujeto a sus versos, y porque los tengan por enamorados y por hombres que tiene valor para serlo (...) dos cosas solas incitan a

Delgadina, es creada sin necesidad de ser vista y en ese sentido el proceso de su idealización no encarna un referente concreto. Mientras que para el protagonista de García Márquez la experiencia intensa del primer encuentro es el estímulo de su devenir como autor de la memoria y de este nuevo personaje. Retomando la respuesta ambigua de El Quijote, podemos decir que Delgadina también es hija de sus obras, en el sentido en que en ella se reincorporan las fuentes del arte literario, pictórico y musical que cultiva su progenitor.

Otra de las obras con que dialoga la novela es con *La Lozana Andaluza* (1528) de Francisco Delicado. Al principio aparece una relación explícita en la que el narrador afirma estar leyendo la novela de Delicado al mismo tiempo que experimenta una excitación irresistible al ver encorvada a la criada de su casa, a quien posee analmente y le aumenta el sueldo (como forma de pago) ante la negativa de la mujer de recibir dinero por la relación sexual. Los dos siguen teniendo sexo una vez por mes por largas. El texto de Delicado —un compendio del mundo prostibulario del siglo XVI— sirve como intertexto para enmarcar la vida del protagonista que ha sido consagrada al sexo pagado, así como a la representación y transformación de una joven en el universo prostibulario. En una dimensión imaginativa en la que el viejo periodista moldea a Delgadina según sus deseos, afirma: “La vestía para la edad y la condición que convenían a mis cambios de humor: novicia enamorada a los veinte años, puta de salón a los cuarenta, reina de Babilonia a los setenta, santa a los cien” (62). Esta metamorfosis coincide con el trayecto de Aldonza, la protagonista de Delicado, que transita de joven enamorada, a prostituta famosa en una Roma corrompida y “acaba santamente” en la ínsula de Liparí, un albergue de condenados y desterrados. El viejo de *Memoria* al estilo de los hombres en la obra de Delicado sólo se rodea

amar más que otras, que son la mucha hermosura y la buena fama, y estas dos cosas se hallan consumadamente en Dulcinea, (...) y para concluir con todo, yo me imagino que todo lo que digo es así, sin que sobre ni falte nada, y píntola en mi imaginación como la deseo (...)” (195).

del vitalismo de un grupo variopinto de prostitutas¹⁵⁸ a lo largo de su vida hasta que conoce a Delgadina.

La literatura picaresca que tiene como protagonista a las mujeres las representa casi siempre asociadas al mundo de la prostitución. Contrario a la locuaz Aldonza que parece llevar el control discursivo y espacial en la novela de Delicado, Delgadina no tiene el don de la palabra y permanece, quieta y callada, ante la mirada del viejo que la convierte en una realización poética. Con respecto a otras mujeres pícaras que al final de las narraciones terminan enfermas, degradadas o muertas, Delgadina se mantiene pura y bella hasta el final del relato y sobre ese cuerpo se asienta el texto con el que el periodista se convierte en autor. Esta analogía que ya ha sido expresada por Barthes “el texto tiene una forma humana, es una figura, un anagrama” (2005:252) propone que se escribe “por una necesidad de placer que, como es sabido, guarda relación con el encanto erótico” (2002: 41). La escritura para el periodista se funda en una suerte de modulación donde la falta de sexo produce el goce de nuevos sentidos y placeres surgidos desde la contemplación. De ahí que la metáfora del amor¹⁵⁹ sea la que mejor se aproxime a la relación entre el artista y su obra. El viejo periodista asegura sentirse presa de una fuerza vehemente al experimentar una transformación que lo lleva a repensar los temas de sus publicaciones en el periódico: “[m]i vida se llenó de ella. Las notas que escribí aquellas dos

¹⁵⁸ En el mamotreto XX un Valijero le recuerda a Lozana su experiencia en los bajos fondos enumerando una copiosa lista de la clase de prostitutas con las que él se relaciona en Roma: “Mirá, hay putas graciosas más que hermosas, y putas que son putas antes que moachas. Hay putas apasionadas, putas estregadas, afeitadas, putas esclarecidas, putas reputadas, putas reprobadas. (...) Hay putas de simiente, putas de botón griñimón, noturnas, diurnas, putas de cintura y marca mayor (...)”. La lista sigue por una página y media más.

¹⁵⁹ Phillip Swanson, Mark Millington y Julio Ortega reflexionan sobre la presencia del tema del verdadero amor y del amor platónico en *Memoria de mis putas tristes*. Millington, particularmente, ha explorado el tema del amor en diferentes novelas del autor colombiano y ha señalado su constancia y permanencia en el conjunto de su obra. Con respecto a *Memoria de mis putas tristes*, subraya que the challenge to the reader in understanding this relationship is to decide on the balance between realistic and poetic truth” (125).

semanas fueron modelos en clave para cartas de amor”. (81) o “yo navegaba en el amor de Delgadina con una intensidad y una dicha que nunca conocí en mi vida anterior. Gracias a ella me enfrenté por primera vez con mi ser natural mientras transcurrían mis noventa años” (65-66). Hablando de ese hálito en el que se forja el artista, Balzac formula en *La obra maestra desconocida* (1832) “Entre esas emociones frágiles nada se parece tanto al amor como la joven pasión de un artista que comienza el delicioso suplicio de su destino de gloria e infortunio, de pasión llena de audacia y timidez, de creencias vagas y desilusiones evidentes” (7). Por eso, ante la parte final de la novela en la que expresa “salí a la calle radiante y por primera vez me reconocí a mí mismo en el horizonte remoto de mi primer siglo. (...) Era por fin la vida real” (109), como lectores vacilamos ante lo que “la vida real” significa¹⁶⁰. No es desacertado proponer que esa vida real se refiera a la que puede vivir gracias a la ficción que acaba de culminar. Además, conviene recordar que en las primeras páginas del relato, el narrador usa la misma expresión: “empezaba mi vida real” (19) para referirse a las horas nocturnas que pasaba en diferentes burdeles, primero por gusto y después porque terminó siendo parte de su oficio. Confiesa que allí, importantes personajes políticos revelaban secretos de Estado, que él se encargaba de ventilar a través de su publicación en el periódico. A pesar de que el narrador hable de hechos fácticos, la experiencia de escucharlos a través de los tabiques de cartón es la

¹⁶⁰ Para Jeremy Cass este final, copioso con referencias de miedo por la muerte, revela que “the novel thus concludes as it began, however a follow up conversation with Rosa instills hope in the resigned writer/protagonist (...). The effects of Rosa’s encouragement are immediate as they are restorative in that the memoir’s abrupt conclusion demonstrates (...) a genuine happiness: (...) he embraces that reality and allows the fictional romance with Delgadina to take over”. (126).

La lectura de Cass muestra desde otro ángulo cómo este final de la novela subraya no sólo el control narrativo del protagonista/narrador, sino las implicaciones de vivir a partir de una ficción que lo libera de vivir el día a día de su vejez solitaria.

realización de una fantasía, con la que él juega a su antojo para efectos de la publicación periodística.

Ahora bien, si propongo que para el narrador la vida real se refiere a la posibilidad de vivir en la ficción que ha creado, no porque Delgadina sea un sueño como lo expone Granados, sino porque que a raíz de ella pueda vivir el suyo como autor, vale la pena volver a Don Quijote, para recordar que en el último capítulo cuando cae enfermo y sus tres amigos lo escuchan renegar de las historias de caballero andante, negando que sea don Quijote, estos le dicen: “Agora que estamos tan a pique de ser pastores, para pasar cantando la vida como unos príncipes, quiere vuesa merced hacerse ermitaño? Calle por su vida, vuelva en sí y déjese de cuentos” (862). El significado de la vida de estos tres hombres reside en la dramatización de las fantasías creadas por don Quijote, lo demás es experiencia árida y carente de sentido. De esta misma manera la relación ficción-vida depende en *Memoria de mis putas tristes* de ese mundo imaginario que ha gestado la ficción del narrador y que se superpone en diferentes capas a lo largo del texto.

El burdel libresco: la construcción de un espacio en clave artística

Para la primera cita, Rosa Cabarcas seda a la niña con una bebida de bromuro y valeriana para sosegar sus miedos. Después de los arreglos económicos entre la *madame* y su cliente, éste se dirige al cuarto del burdel donde encuentra a la niña desnuda y dormida. El protagonista, pese a la turbación inicial que le produce verla en completo desamparo —la situación no es planeada— se aferra a esta visión y se queda para contemplarla. Al terminarse la noche de su cumpleaños, advierte que más allá de cantarle al oído y palpar su cuerpo con sutileza no se ha llevado a cabo ninguna transacción carnal. No obstante, esta primera noche inaugura una vivencia reveladora, el

narrador admite: “Aquella noche descubrí el placer inverosímil de contemplar el cuerpo de una mujer dormida sin los apremios del deseos o los estorbos del pudor” (32). Esta escena se enmarca en la postura estética del *voyeur*: “[m]e senté a contemplarla desde el borde de la cama con un hechizo de los cinco sentidos” (29). La descripción evoca una vivencia de plasticidades que juega con la armonía de colores, temperaturas y formas: “[e]ra morena y tibia (...). Lo mejor de su cuerpo eran los pies grandes de pasos sigilosos con dedos largos y sensibles como de otras manos. Estaba ensopada en un sudor fosforescente” (29). La escena está escrita en clave de obra plástica donde predomina un ideal de belleza y de luminosidad, la niña “yacía de medio lado de cara a la puerta, alumbrada desde el plafondo por una luz intensa que no perdonaba detalle” (29). El narrador parece describirnos una pintura en donde es clave la descripción del cuerpo desnudo femenino y su propia postura como observador.

La representación de ese orden sensual y erótico a partir de la observación del cuerpo de Delgadina adquiere una nueva connotación con claras alusiones de aire religioso. El narrador encuentra, entre la ropa de la niña, una cadenita muy fina con la medalla de la Virgen. Detalla, además, que ella “dormía bocarriba a la luz conciliadora del amanecer, atravesada de lado a lado en la cama, con los brazos abiertos en cruz” (32). Tal imagen lo hace invocar a Dios para pedirle que guarde la virginidad de la niña. En medio de ese sustrato contemplativo la postura del cuerpo desnudo como un cristo-mujer se transforma en objeto de devoción. Con respecto a esta escena, J.M Coetzee ha notado, de forma aguda, que “the old man is turned in no time at all from a frequenter of whores into a virgin-worshiper venerating the girl’s dormant body much as a simple believer might venerate a statue or icon, tending it, bringing it flowers, laying tribute before it, singing to it, praying before it” (4). Es cierto que la actitud del narrador sufre cambios significativos después de esta escena en la que se enfrenta a nuevos placeres y nuevos

descubrimientos y que esta asociación con lo divino y la devoción señalada por Coetzee, pone a nuestro protagonista en una posición diferente a la de cliente. En efecto, podemos decir que se cumple la transacción en la que el personaje paga por su tiempo –como las modelos que se contratan para ser dibujadas o las bellas durmientes de Kawabata que se alquilan para soñar junto a un visitante anónimo-, pero el servicio inicial, sexual no se consume y se convierte en uno artístico de contemplación y admiración, pues la escena subraya el dominio de un espacio estético y erótico en la que el narrador puede poner en escena su sensibilidad musical y poética.

Como con otras escenas de la novela, la presentación de la niña virgen en clave pictórica complementa una red de analogías. En este caso, la paridad se complementa con la historia de Ximena Ortiz, la única novia del protagonista, a quien deja plantada en el altar. También a ella, la primera vez que la encuentra la describe con una valoración plástica:

Estaba acostada de espaldas a la puerta, y se volvió a mirarme por encima del hombro (...) Ella sonrió, se volteó hacia mí con un escorzo de gacela, y se mostró de cuerpo entero. La estancia toda se sentía saturada de su intimidad. No estaba en vivas carnes, pues tenía en la oreja una flor ponzoñosa de pétalos anaranjados, como *la Olimpia* de Manet, y también llevaba una esclava de oro en el puño derecho y una gargantilla de perlas menudas (37-38).

Lo relevante en esta cita es que Ximena Ortiz es la única mujer, en la amplia lista de las fugaces amantes del narrador, que no está relacionada con el mundo de la prostitución y sin embargo su representación la subraya como una mujer provocadora y perturbadora que ejerce una atracción ante la cual él no puede resistirse. A pesar de que la desnudez de las dos mujeres produce dos sensibilidades distintas en el narrador, de pureza y de lascivia, el espectáculo del

contraste de cuerpos y luces centraliza la experiencia del esteta. *La Olimpia* de Manet aparece allí, más que para trazar relaciones con estas mujeres y el mundo prostibulario, para declarar la posición desde donde contempla este *voyeur*. Este narrador es sensible ante la forma de experimentar el mundo, y es un conocedor de los diferentes modelos con los que puede representarlo: el arte, la literatura y la música. Pero además, reconoce dominar el italiano, y a pesar de no usarlo en su relato, el guiño complementa esta idea de que el narrador es sensible ante una forma particular de experimentar el mundo. Para este narrador lo que está en juego es el ejercicio de la escritura, de la interpretación del mundo a través de las artes, pues ya nos había contado que lo único que no se atrevió a subastar de su casa paterna fueron los libros y el rollo de pianola. De hecho, refiriéndose al querido mesón en que escribe, revela que “[a]unque no tenga que escribir, lo aderezo todas las mañanas con el rigor ocioso que me ha hecho perder tantos amores (35). Y aunque más adelante exprese “las putas no me dejaron tiempo para ser casado” (42), lo que el mundo narrativo nos deja ver es a un personaje integrado al mundo cultural de su ciudad¹⁶¹ a través de la escritura, quien nunca hizo nada distinto –que él registre– de escribir y relacionarse siempre con prostitutas. Esto nos revela cómo se ha adentrado a la escritura de una ficción, que a pesar de saberse objeto de consumo, lo que está escrito allí no es mercancía porque relata la historia de su gran amor, esto es, su obra de arte.

Retomando la referencia musical¹⁶² y literaria del relato, vale decir que no es transitoria, sino que está integrada a la poética de la novela. El protagonista es un melómano, escritor de

¹⁶¹ Después de la jubilación sus compromisos consisten en llevar las columnas al diario cada viernes, “conciertos en Bellas Artes, exposiciones de pintura en el Centro Artístico, del cual soy socio fundador, alguna que otra conferencia cívica en la Sociedad de Mejoras Públicas, o un acontecimiento grande como la temporada de la Fábregas en el teatro Apolo” (20).

¹⁶² En una de las primeras reseñas sobre *Memoria de mis putas tristes*, Luis H. Aristizabal observa que las referencias musicales se extienden en la novela de forma tan copiosa que “el libro podría ser acompañado por una discografía anexa” (121). Aunque el crítico esboza una lista

opiniones críticas de música y ferviente lector de poesía que desde la primera noche con Delgadina dispone un repertorio y un escenario donde ambas pasiones pueden confluír. Toca el cuerpo desnudo de la niña con la delicadeza y el cuidado de quien toca un instrumento: “ella se estremeció por dentro como un acorde de arpa” (30) y después le canta al oído: *La cama de Delgadina de ángeles está rodeada*¹⁶³. (31). El narrador canta el verso con el propósito inicial de despertarla de su profundo sueño, pero al no conseguirlo, también cae dormido alegando el poderoso efecto de la bebida de valeriana.

La crítica se percata de los versos de Delgadina susurrados por el narrador, pero pasa por alto los versos con que el personaje nonagenario describe lo que ha pasado, o mejor, lo que no ha ocurrido en la noche de la cita: “*No se engañe nadie, no, pensando que ha de durar lo que espera más que duró lo que vio. (...) Pues que todo ha de pasar por tal manera*”. (31). Los versos hacen parte de la segunda estrofa del poema *Coplas por la muerte de su padre* (1477) de Jorge Manrique. La evocación de esos versos, también de origen medieval, pero alejados de la

que contiene las obras de autores de música clásica como Bach, Chopin y Debussy, no menciona el bolero y el tango, géneros de la cultura popular, que el narrador privilegia en las citas posteriores con Delgadina.

¹⁶³ En el artículo “Los demonios en torno a la cama del rey: pederastia e incesto en *Memorias [sic] de mis putas tristes* de Gabriel García Márquez”, Alessandra Luiselli ha detallado que el verso que el narrador le canta a la niña proviene de una versión musical del romance medieval difundida en México en 1974 por el músico Óscar Chávez. La crítica muestra y compara la versión del romance antiguo que circula en la actualidad en Marruecos con la variante del autor mexicano. En la última estrofa se lee: “La cama de Delgadina de ángeles está rodeada/la cama del rey su padre de demonios apretada./Delgadina está en el cielo dándole cuenta al Creador/ al contrario el rey su padre está con el Diablo mayor./Ya con esta me despido con la flor de clavellina/aquí se acaban cantando los versos de la Delgadina.” (9). Luiselli usa los romances para acusar al protagonista de incestuoso y pederasta. Señala, con razón, que es un tema recurrente en la obra novelística de García Márquez, sin embargo, pierde de vista que entre la niña y el narrador no se consume nunca una relación sexual, y a pesar de las afinidades entre Florentino Ariza y el narrador sin nombre de *Memoria de mis putas tristes*, su relación con Delgadina no se compara con la de América Vicuña. La inclusión de una balada que toca tan directamente el tema del tabú, parece puesta más para exponer la fascinación y el horror que un tema como el incesto provoca, que como una referencia de obvias relaciones entre lo que ocurre entre el viejo y la niña.

estética del romancero, confirma, de un lado, la reflexión sobre la existencia y la muerte que permea la novela, y por el otro, atribuye una modulación diferente al espacio prostibulario. Este es un anciano que, presintiendo la proximidad de su propio deceso, aspira a que el sexo con una niña virgen lo contagie con una savia vital. El narrador lo hace explícito al final del relato: “la víspera del 29 de agosto sentí el peso inmenso del siglo que me esperaba impasible cuando subí con pasos de hierro las escaleras de mi casa” (...) y llamé a Rosa Cabarcas para que me llevara a mi niña aquella misma noche, en previsión de que no se cumpliera mi ilusión de sobrevivir hasta el último aliento de mis noventa años” (107). La inminencia de la muerte, tangible y familiar, discurre en el centro de una experiencia profundamente vital. Como lo noté con una cita, en páginas más arriba, el protagonista comprende la dimensión de estar vivo. La conmoción es tal que, a la salida del burdel el narrador expresa dos emociones contradictorias en dos partes distintas del relato. En el primer capítulo, leemos: “Bajo el sol abrasante de la calle empecé a sentir el peso de mis noventa años, y a contar minuto a minuto los minutos de las noches que me hacían falta para morir” (33). Pero en el último capítulo expresa: “[s]alí a la calle radiante y por primera vez me reconocí a mí mismo en el horizonte remoto del primer siglo”(109).

Ante la imposibilidad de consumir su fantasía sexual, el protagonista ha sufrido una experiencia de naturaleza ética —estética a la que debe la escritura de la ficción que leemos. El alcance de saberse vivo, cuando más consciente estaba de la embestida de la muerte, y el hecho de sentirse “condenado a morir de buen amor” lo llevan a confesar que por una repentina inspiración se siente cada vez más distinto al ser anacrónico que solía ser. Tal vez por ello no es extraño que el bolero y el tango hagan parte del repertorio de las noches que el narrador pasa en el prostíbulo. Con la declaración de Rosa Cabarcas que afirma que “el bolero es la vida”, él

reflexiona: “[y]o estaba de acuerdo, pero hasta hoy no me atreví a escribirlo” (28)¹⁶⁴. La confesión muestra un personaje que además de ser conocedor de la alta cultura musical, que exhibe a lo largo de la novela, es también un hombre que comparte las sensibilidades del arte popular¹⁶⁵. Algunas veces canta boleros de Agustín Lara o tangos de Carlos Gardel junto a la imagen recordada de la niña y otras, escucha estas canciones como el santo y seña que lo prepara para adentrarse en un espacio favorable a la vivencia de sus fantasías. Así, por ejemplo, escuchar una canción de malos amores interpretados por Toña la Negra o la voz de don Pedro Vargas, el tenor de América, antes de entrar al cuarto del prostíbulo, anticipa la disposición de un escenario que posibilita dramatizar lo que la imaginación ha venido creando. De hecho, estas canciones populares también estimulan su escritura: “siempre había necesitado el silencio para escribir porque mi mente atendía más a la música que a la escritura. Entonces fue al revés: sólo pude escribir a la sombra de los boleros” (81).

Antes de relatar la segunda cita, el protagonista pormenoriza los detalles del ritual en que ha convertido los ejercicios de lectura y escritura a lo largo de su vida. La descripción de su

¹⁶⁴ Citando a García Márquez sobre su predilección por el bolero, Salvador Daza Palacios, transcribe: “hablar de música sin hablar de los boleros es como hablar de nada. [...] en este género, Colombia tiene un mérito que sólo Chile le disputa, y es la de haberse mantenido fiel al bolero a través de todas las modas, y con una pasión que sin duda nos enaltece” (202). Comenta, el crítico el hecho de que García Márquez encontrara una interesante sincronía entre los temas predominantes, el amor y el desamor principalmente, en la música popular latinoamericana y los tratados por los maestros de la literatura universal. Autor y narrador comparten una pasión y un goce por la música que recorre un amplio espectro desde la clásica hasta la popular. De hecho, el autor al hablar de Álvaro Mutis, uno de sus grandes amigos, asegura que lo único que los separa para siempre es su insensibilidad para el bolero. (200).

¹⁶⁵ Alessandra Luiselli ve una contradicción entre las numerosas referencias a la música clásica y la predilección por el bolero, aduciendo que el segundo género musical no logra sublimar o enaltecer la experiencia prostibularia del narrador, sin advertir que la presencia de una musicalidad tan dispar tiene por objeto subrayar su experiencia como hombre culto y sensible ante diferentes manifestaciones artísticas, avezado en el arte de la creación imaginativa: nos devela su proceso de escritura de la ficción, mostrando conscientemente una obra (narrativa/teatral) dentro de la novela.

biblioteca, sus libros y autores de cabecera y su erudición musical otorgan significado en los próximos encuentros de los dos personajes. La segunda cita, a pesar de la brevedad es reveladora en tanto describe el momento preciso del advenimiento de la niña en obra creada: “*Levántate, Delgadina, ponte tu falda de seda, (...) me pareció que mi niña había estado a punto de despertar al escuchar el nombre: así que era ella: Delgadina*” (58). La escena presenta una clara reescritura de Pigmalión en el libro X de las *Metamorfosis*: “Entre tanto, níveo, con arte felizmente milagroso, esculpió un marfil, y una forma le dio con la que ninguna mujer nacer puede, y de su obra concibió él amor. (...) Los labios le besa, y que se le devuelve cree y le habla y la sostiene y está persuadido de que sus dedos se asientan en sus miembros por ellos tocados” (240).

El narrador de *Memoria* revela los procedimientos con los que trae a Delgadina a la vida, pero también reflexiona sobre las implicaciones de esa operación. Por ejemplo, posterior a la segunda cita, y ante la sensación inminente de no sentirse sólo en casa, el protagonista sugiere una explicación de tipo sensorial y perceptiva, en la que signos como un mensaje escrito en el espejo del burdel, una tormenta, la cuasi inundación de su casa y los olores sulfurosos se relacionan con una sensación de fiebre que implicaría una forma distorsionada de ver lo que ocurre. De otro lado, elabora una exposición de orden narrativo: “cuando pasó el aguacero seguía con la sensación de que no estaba solo en mi casa. Mi única explicación es que así como los hechos reales se olvidan, también algunos que nunca fueron pueden estar en los recuerdos como si hubieran sido. Pues si evocaba la emergencia del aguacero no me veía a mí mismo solo en la casa sino siempre acompañado por Delgadina” (61). El impacto que tiene Delgadina en la vida del protagonista es tan grande que lo que importa es justamente ese efecto de su ausencia/presencia para elaborar la fantasía. Esta implicación tiene que ver con lo que Oviedo

denomina “el raro encanto de las cosas que ocurren en el incierto umbral entre el recuerdo y la ilusión, entre la vigilia y el sueño” (16), pero también con la idea de lo que significa la práctica de la literatura. García Márquez, a través de su narrador, confirma que lo más importante del relato de la hechura de una vida se encuentra en esa área porosa donde se funden lo “real” y lo imaginario como lo subraya en el epígrafe de su autobiografía, *Vivir para contarla* (2002), donde leemos: “La vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda y cómo la recuerda para contarla”.

Este reconocimiento es central para comprender que el sustrato de la relación entre el periodista nonagenario y Delgadina se nutre desde una clave ficticia que pone en juego el funcionamiento de hechos, recuerdos, sueños e invenciones, y no desde experiencias basadas en una relación sexual. De hecho, en la tercera cita al verla dormida en la cama y palparla con cuidado, afirma encontrar la misma que andaba por su casa y se complace de contemplarla a pesar de que aquella no fuera tan real como la de sus recuerdos. Con las imágenes y la presencia de la niña, el narrador se entusiasma adecuando el cuarto del burdel como espacio íntimo donde confluyen la vida doméstica y la vida de artista. El personaje lleva un ventilador portátil, pasta dentífrica, jabón de olor y flores para sentirse como en casa. Además, tanto en esta cita, como en la posterior lo vemos adaptando un espacio que semeja su propio estudio y es allí, donde la representación del cuarto ayuda a comprender la centralidad que la cultura y el arte tienen en su vida. El narrador cuelga en la pared un cuadro de Orlando Rivera, apodado *Figurita*, lleva un dibujo a pluma de Cecilia Porras para *Todos estábamos a la espera* de Álvaro Cepeda y los seis tomos de *Juan Cristóbal*, de Romain Rolland.

Con estos mobiliarios este narrador anónimo, a quien Rosa Cabarcas llama Mi Sabio, crea en el cuarto del prostíbulo un espacio que es más afín a un lugar para la tertulia intelectual y

artística que a uno dedicado a la economía sexual, el cuarto del prostíbulo es el espacio que comita a la escritura. A pesar de que le diga a la niña dormida que deja el cuadro en frente para que sea lo primero que vea al despertar, sabemos que éste es esencial para él porque ese ambiente de escenario revitaliza su propia imaginación: “llegaba a las diez, siempre con algo nuevo para ella, o para gusto de ambos, y dedicaba unos minutos a sacar la utilería escondida para armar el teatro de nuestras noches” (68). Vale resaltar que la dimensión histriónica y la capacidad de encarnar roles no recae nunca en la niña virgen sino en el narrador y protagonista que va y viene entre su historia “real imaginaria” y “real objetiva”.

Siguiendo una lectura de Foucault sobre las heterotropías, Rodrigo Cánovas subraya la existencia del prostíbulo como el lugar que tiene la virtud de incluir todos los demás espacios recreados por la cultura, de confrontarlos, de formarlos, de invertirlos y de finalmente anularlos (6). El cuarto de este burdel se constituye como escenario fértil para la creación y representación de roles donde director, actor y espectador se concentran en el mismo personaje. Debe insistirse que en esa voluntad simétrica que sostiene la novela, la proposición de que el burdel funciona como espacio escenográfico se manifiesta, al inicio del relato, en su fiesta de despedida de soltero. En el prostíbulo *El Poder de Dios*, que frecuenta en el Barrio Chino donde el narrador nos dice que ocurre su vida real, un cura español, descrito como un ser tremendamente libidinoso, pone en escena una ceremonia teatral en la que el novio se casa con veintidós mujeres en un acto sacrílego en el que el intercambio de juramentos y amores inmortales se expresa bajo la lógica del carnaval: las prostitutas son doncellas, el sacerdote es el oficiante de la orgía y el novio fiel es el administrador de un harén. A pesar de que la risa y el humor son clave en esta ceremonia espectacular que propone un orden alternativo donde rige la fiesta, no es éste el festejo carnavalesco medieval representado en las plazas públicas explorado por Bajtin. Esta

celebración no tiene tanto el propósito de desafiar el orden establecido, como el de proponer el predominio del mundo del placer y los sentidos con voluntad lúdica y humorística. Además, interesa recalcar aquí que el privilegio del narrador por la noche como el tiempo de su vida real y el desempeño de distintos roles, en el pasado de la narración, y las puestas en escena de cada noche junto a Delgadina, en el presente de la narración, manifiestan el impulso autorreferencial de la novela: la alternancia, recíproca y repetida, entre la realidad objetiva y la realidad imaginada: “a principios del nuevo año empezábamos a conocernos como si viviéramos juntos y despiertos, pues yo había encontrado un tono de voz cauteloso que ella oía sin despertar, y me contestaba con un lenguaje natural del cuerpo”. (75). Después “Comprendí entonces que no sería capaz de reconocer a Delgadina despierta y vestida, ni ella podía saber quién era yo si nunca me había visto” (84).

A la luz del epígrafe que introduce este capítulo, el protagonista hace del cuarto del burdel de Rosa Cabarcas el espacio ideal donde se produce el arte y la escritura. Literalmente, el burdel es una *casa de citas*, en la cual aparecen replicadas otras situaciones de otras casas y lugares (Cánovas, 134). La instalación del periodista en este espacio ilumina la imagen propuesta por Cánovas en tanto es posible que se lo reapropie doméstica y artísticamente. Aquí se prescinde de la representación de relaciones sexuales regidas desde las transacciones comerciales para privilegiar la posición del escritor en relación con su oficio. Las prostitutas de la novela (Rosa Cabarcas, Castorina y Casilda Armenta) son una suerte de pulsión que alimenta la escritura, en el sentido en que cada una es un paso imprescindible hacia la historia de delirio erótico que protagoniza con Delgadina, una niña a la cual nunca termina prostituyendo (de la forma en que sucede con sus pasados amores de ocasión) a pesar de tener la disponibilidad completa de su cuerpo y de su tiempo.

III. Canción de tumba

“Para tener zapatos, ella ha vendido su alma;
Pero el buen Dios se reiría si, cerca de aquella infame,
Yo me hago el hipócrita y actúo con holgura,
Yo que vendo mi pensamiento y quiero ser autor”¹⁶⁶
Charles Baudelaire.

El narrador de *Canción de tumba* (2011)¹⁶⁷, novela del autor mexicano Julián Herbert¹⁶⁸, relata la historia de su madre, una exprostituta, que se encuentra enferma de leucemia, moribunda en una cama de un hospital en la ciudad de Saltillo¹⁶⁹. Guadalupe Chávez es el nombre que la madre usa solo en la infancia, fuera del mundo prostibulario y en la época inmediatamente previa a la enfermedad. El narrador la describe como una mujer bella y vigorosa en los años de su juventud, pero que “pasó en menos de diez años de la adolescencia mórbida a la senilidad prematura” (22). Con el alias de Marisela Acosta, la madre se vuelve prostituta para conseguir el sustento diario. Intenta retirarse en múltiples ocasiones. En una de ellas, por

¹⁶⁶ Según Walter Benjamin, la estrofa que el poeta dirige a una de prostituta pertenece a uno de los primeros poemas de Baudelaire que no tuvo acceso a *Les Fleurs du mal*. En el original en francés se lee: Pour avoir des souliers elle a vendu son âme. /Mais le bon Dieu rirait si, près de cette infâme, /Je tranchais du Tartufe et singeais la hauteur, /Moi qui vends ma pensée et qui veux être auteur”. (47).

¹⁶⁷ Novela ganadora en el 2011 del premio Jaén en España y del premio Elena Poniatowska en México en el 2012.

¹⁶⁸ Julián Herbert (Acapulco, 1971) es también poeta, ensayista, cronista y artista conceptual. Es autor de los libros de poemas *El nombre de esta casa* (1999), *La resistencia* (2003), *Kubla Khann* (2005) y *Pastilla camaleón* (2009); del libro de cuentos *Cocaína* (manual de usuario) (2006); de la novela *Canción de tumba* (2011) y *La casa del dolor ajeno* (2015) y del volumen de ensayos *Caníbal. Apuntes sobre poesía mexicana reciente* (2010). Es coautor, junto a León Plascencia Ñol, de la colección de relatos *Tratado sobre la infidelidad* (2010).

¹⁶⁹ Saltillo es una ciudad central en la biografía del autor y del narrador. Saltillo es, para el narrador, el lugar del que se sale y al que se regresa numerosas veces a lo largo de su vida. Allí, llega con su familia con la idea de estudiar literatura. Posteriormente, el narrador consigue, a sus diecisiete años, su primer empleo adulto como corrector de estilo en una revista política corrupta. Vuelve a Saltillo, después de haber tenido un viaje ruinoso con su padre a quien no veía desde los cuatro años, donde su vida se vuelve una vorágine: “Volví a Saltillo. Dejé la cocaína. Me casé con Ana Sol. Nos divorciamos. Volví a la cocaína. Viví con Anabel. Después con Lauréline. Traté de suicidarme. Dejé la cocaína. Conocí a Mónica. Tuvimos un hijo. Murió mi madre” (197).

ejemplo, trabaja como costurera de las maquiladoras, pero el sueldo y las condiciones del contrato son tan infames que termina regresando a los prostíbulos¹⁷⁰. “Tuvo cinco maridos: un lenón legendario, un policía abaleado, un regio goodfella, un músico suicida y un patético imitador de Humphrey Bogart” (22). Tuvo un hijo con cada marido: Adriana, Jorge, Saíd, Diana y Favio Julián Herbert Chávez, el hijo del medio, el narrador de la historia que prefiere presentarse en el relato como Julián Herbert. En la presentación de algunos datos biográficos iniciales, Julián aparece como un hombre de casi cuarenta años, con estudios universitarios en literatura y escritor de profesión. Se describe a sí mismo como un adicto intermitente a las drogas, con tendencias suicidas y vocalista principal de una banda juvenil de rock estudiantil. Ha tenido siete mujeres y dos hijos: Jorge de diecisiete años, Arturo de quince. Leonardo, el tercero, nace dos semanas después de la muerte de la madre. La conexión de ambos eventos aparece sólo en la parte final del relato.

A pesar de que la novela haya sido publicada hace ya cinco años, no se encuentran, a la fecha de la escritura de este ensayo, textos críticos publicados en revistas académicas especializadas. Hay dos breves reseñas de la novela: una del 2013 en *Chasqui* y la otra del 2012 en *El ciervo*. Hay, también, un par de reseñas publicadas en blogs literarios, estas sí, con una valoración crítica de los temas que la obra de Herbert explora¹⁷¹. Me propongo una lectura de la novela que resalte las formas en que el relato reflexiona sobre el arte de construir relatos

¹⁷⁰ Gracias a uno de los trabajos de Julián como profesor de clases de redacción en una escuela secundaria, la madre es obligada a retirarse de la prostitución por dos años. Todo vuelve al orden anterior cuando comprueban que tanto ella como una de sus hijas estaban padeciendo desnutrición.

¹⁷¹ *Río Fugitivo* de Edmundo Paz Soldán y el blog de Patricio Pron editados por la Fundación Santillana bajo el nombre El Boomeran (g). *Los Inrockuptibles* una revista digital Argentina asociada a la edición francesa que se enfoca en el rock, pero que cubre temas de literatura, cine, arte y sociedad. *Crítica*, la Revista cultural de la universidad de Puebla con un artículo de Gabriel Wolfson.

destacando las coincidencias que el texto ofrece entre prostitución, sexualidad y escritura. Julián escribe al lado del cuerpo enfermo y abyecto de su madre, pero su escritura vuelve al pasado de ese cuerpo saludable y esa historia abarca su niñez y su juventud con una madre prostituta. En términos literales, la madre es su educadora sentimental y la cifra desde donde el narrador entiende y practica la literatura, desde una huida hacia la fantasía.

Fragmentación textual e identitaria

La narración de la novela en primera persona constituye las bases del relato autobiográfico de un narrador con el nombre homónimo del autor. En una entrevista al autor Julián Herbert publicada en el diario español *El País* se resaltan las coincidencias que ambos comparten: la madre prostituta que muere a causa del cáncer, las condiciones de pobreza de la infancia, su esposa Mónica y los tres hijos con diferentes madres, la banda de rock, la adicción a la cocaína, entre muchas otras <características>. Conviene señalar estos datos de la vida del autor no para discriminar lo que sería real o ficticio en la narración o para pensarla como novela de autoficción, sino para explorar los lugares y las reflexiones en donde desembocan, narrativamente, hechos tan dramáticos como tener una madre exprostituta que está cercana a la muerte.

Ya adentrados en el relato, Julián narrador reafirma que esa diferenciación entre lo real y lo ficticio es estéril en un relato donde el “yo” narrativo se define desde los recuerdos, los olvidos y los sueños que se intercalan con la reconstrucción de su propia biografía. El mismo Julián cuestiona el estatuto ficcional de sus personajes y los eventos en el relato cuando afirma que “[l]o importante no es que los hechos sean verdaderos: lo importante es que la enfermedad o la locura lo sean” (171). En efecto, lo que debe ponerse de relieve es el empeño con el cual el

autor plantea “un juego de espejos que fusiona la autobiografía con la metaficción” (Trapero 1). Se nota una preocupación por poner en entredicho las fronteras entre los géneros literarios. *Canción de tumba* abreva en la poesía, la autobiografía, la crónica periodística, el texto científico y deja que su narrador muestre todas las costuras del texto y exprese, por ejemplo, cosas como:

Wilde consideraba que escribir autobiográficamente aminora la experiencia estética. No estoy de acuerdo: solo la vecindad e impureza de ambas zonas pueden arrojar sentido (...). Formalizar en sintaxis lo que le sucede a uno (o mejor dicho lo que uno cree que le sucede) a contraluz de un cuerpo vecino es (puede llegar a ser) más que narcisismo o psicoterapia: un arte de la fuga. (38-39).

Como lo enuncia Patricio Pron “Canción de tumba pertenece a esa tradición narrativa, en la que la verdad autobiográfica y ficción personal se funden en una ambigüedad irresoluble”. De allí que en los tres apartados en que se divide la novela¹⁷² sobresalga la yuxtaposición de piezas sueltas (Capelli 2012), de un “collage narrativo” (Camps 2013) que no sigue un orden cronológico sino que narra alterando secuencias a través de la conexión de distintos eventos y momentos. Los distintos trozos que componen la novela son ejercicios reflexivos sobre las condiciones de la escritura y el carácter de lo narrado. Hacia el final de la novela, en el segundo capítulo en la sección Fiebre (2), el narrador inserta, por ejemplo, un texto escrito a manera de diario, llamado el cuaderno rojo. En este breve apartado Julián revela la técnica de la escritura de la novela en cuanto afirma y contradice cada uno de sus enunciados: “Es una sarta de mentiras” o “carezco del diario que se menciona y no recuerdo nada de lo que habría escrito en él (...) lo extravié durante los días de mi convalecencia o no existió” (173). Por un lado, este cuaderno

¹⁷² I. I don’t fucking care about spirituality. II. Hotel Mandala (1. La jirafa de Lego. 2. Fiebre (1). 3. Fantasmas en la Habana. 4. Fiebre (2). III. La vida en la Tierra.

privado evidencia las fisuras entre la intención autoral (nos referimos, claro está, al autor en tanto figura de la ficción: “Julián” en tanto diferente de, digamos, “Herbert”) y el texto que leemos, es decir, la distancia entre lo que Julián quiere escribir y lo que en efecto escribe. Por otro lado, citando a Manuel Alberca (quien escribió en torno a la autoficción contemporánea), Pron señala que ese “resultado fragmentario no da una versión, ni única ni totalizante de los hechos, sino que recoge una serie de pecios, que en muchos casos abren otras interrogaciones y provocan más dudas. Siguiendo los pasos del narrador, el lector debe dar con su respuesta” (2).

El diario se resiste a una lectura realista. Es escrito justamente durante el mes de convalecencia posterior al contagio de fiebre de Julián en el hospital y relata otro episodio de fiebre, dos años antes, en el que surge la anécdota para otra novela: *Maten al dandy del sur*. En ella, Bobo Lafragua, un artista conceptual mexicano, deliberadamente contrae fiebre para registrar por escrito sus delirios¹⁷³. El proyecto de la novela queda solo esbozado, pero el protagonista reaparece en *Canción de tumba* en un par de ocasiones: en el sótano del hospital de Saltillo y en una fiesta alucinante en un centro nocturno cubano. Las conjeturas sobre el régimen de representación en el que actúa Bobo Lafragua, dejan, en efecto, más preguntas que certezas. No obstante, su presencia ilumina una de las formas en que Julián lidia con la reflexión sobre sí mismo y los límites del yo y su auto representación como escritor. En el fragmento del diario, particularmente, este empeño se asume hasta las últimas consecuencias, toda vez que el narrador personaje se propone una continua interrogación sobre ¿cómo se hace la ficción? ¿cómo se traduce en ella la experiencia de una identidad que empieza a volverse trizas en el proceso de la

¹⁷³ La preocupación de Herbert sobre las posibilidades y los alcances de la literatura dialoga con los usos modernistas de lo patológico. En la explicación de Gabriela Nouzeilles estos usos “construyeron la figura pública del escritor con la semiología ambigua de afecciones tales como la neurosis, la sífilis y la tuberculosis” (296). En efecto, Nouzeilles enfatiza cómo el modernismo latinoamericano se pensó a sí mismo como práctica artística con los préstamos y las reestructuraciones de la tradición médica.

escritura? No hay verdades absolutas en este proceso sino modalidades que se superponen en el estilo de la auto representación. Tal como lo señala Nouzeilles citando a Benjamin, en referencia al artista finisecular, del siglo XIX¹⁷⁴ “el artista nunca tuvo una identidad fija sino que se limitaba a representar, como un actor, una variedad de papeles adoptando diferentes máscaras sociales entre las que se vislumbraban, entre otras, la del conspirador, la del dandy y la del bohemio” (116-7). En la novela de Herbert se reitera que las modulaciones de la auto representación del narrador son efectos de una identidad notablemente escindida.

Existe una complicación que rodea la identidad del protagonista, quien se presenta como Favio Julián Herbert. El nombre de infancia no coincide con el nombre que usa en la esfera de los actos oficiales, donde aparece registrado con una letra demás “Flavio”. El nombre con el que renueva el pasaporte o la credencial de elector y elige el presidente de su país difiere del que usa para hacer cosas cotidianas, para recordar y escribir, para hacerse personaje. Esto provoca un vínculo con su madre que también tiene una identidad fragmentada no sólo como resultado de la preferencia del uso de sobrenombres cuando es prostituta sino también por el nombre que, por maldad o error, le asignan cuando ingresa al hospital donde alguien la registra como: Guadalupe “Charles”, en lugar de Guadalupe Chávez. Con este doble desliz ortográfico parece que Julián quisiera decirnos que la errata que acompaña sus recuerdos infantiles es la misma que sostiene la

¹⁷⁴ No está por demás señalar que la relación entre la experiencia de la fiebre y la creación artística que subraya el diario de Julián lo vincula con los artistas modernistas que asociaron patologías como la sífilis y la tuberculosis con la tarea creativa. En ese sentido, como lo explica Nouzeilles “el propio cuerpo del escritor podía textualizarse y devenir efecto de sentido de la superposición de citas culturales” (296). Esta idea de un *performance* aúna a Julián con su personaje Bobo Lafragua, toda vez que ambos se ponen en la tarea de escribir/representar sus pensamientos y emociones cuando están bajo el efecto de la fiebre.

narración sobre su madre¹⁷⁵. No en vano, al ver su cuerpo desfallecido en la cama insiste en llamarlo “mi personaje”, subrayando el hecho de que a través de su escritura pueda verla de un modo distinto: “trato de hacerme a la idea de que velo el delirio de una desconocida” (25). Con esta proyección el narrador marca una distancia sobre el hecho doloroso de tener a su madre agonizando. Emprende un recorrido fluido que va y viene del pasado al presente para seguir indagando y reconstruyendo en esa idea de identidad que cada vez se comprueba más dividida. Así, cuando los médicos del hospital le explican a Julián detalles sobre el tratamiento de quimioterapia, la fiebre o las infecciones que aquejan a la señora “Charles” él piensa en el carácter ficticio de sus personajes, de ese personaje singular que ha elaborado de su madre. Lo cual se asocia con un “otro” que él también asume desde la clínica. Julián tiene una certeza: “[c]ada nuevo día de encierro me deteriora orgánicamente y a la vez me proporciona un detalle que precisa los planos de mi casa” (106). Interpreto esa referencia a su deterioro y los planos de su casa como el espacio donde se miden las fuerzas de su representación, en el sentido en que él busca articularse en su relato no sólo para evadir las imágenes de los estragos que la leucemia causa en el cuerpo de Guadalupe, sino también para seguir adoptando o superponiendo otras identidades.

Así como el poeta Malabia, la Mona, el Vampiro y el nonagenario periodista de las novelas analizadas previamente, a quienes el reflejo en el espejo les sugiere “un otro” con el que lidian a lo largo de los relatos, el narrador de *Canción de tumba*, subraya esta anécdota de forma consciente para hacerla parte de las condiciones del propio texto. De modo que cuando enuncia

¹⁷⁵ En la lectura de Patricio Pron “Al tiempo que el cuerpo de la madre del narrador se descompone bajo los efectos de una leucemia, éste documenta también la descomposición de su propia identidad (en recuerdos contradictorios, visiones, equívocos burocráticos y fabulaciones amables o terribles) y su memoria, pero también (y significativamente) la de su propio país”.

irónicamente “[m]i nombre ya no es mi nombre. *J’est un autre* y, a diferencia de Rimbaud, poseo documentos que lo prueban” (79), además de referirse a él y a su madre, Julián nos habla de su relato, ese “estricto ejercicio de memoria, [con] no poca imaginación, [y] cierto decoro gramatical” (39). Su relato confirma ese postulado identitario en tanto es una estructura colmada de búsquedas y posturas para ficcionalizar su historia. Tal vez por ello Wolfson, hablando de la escritura autobiográfica en la novela de Herbert en consonancia con la autobiografía de Monsiváis, señale que el narrador escribe con la consciencia clara de que, aún si se deseara la sinceridad, la memoria y el leguaje la falsearían” (3). Esta escritura sobre el yo recupera y deforma simultáneamente las convenciones con la cuales el narrador se representa, máximo cuando despliega las implicaciones de su escritura: “[t]engo una visión material de lo que esto es: un texto. Una estructura” (42).

Este gesto narrativo que privilegia el uso de la primera persona acerca *Canción de tumba* con tres de las novelas de este corpus. La voz narrativa de La Mona, en *¡Qué viva la música!* (1977) pone en juego un poder de enunciación que emerge sólo de la posibilidad de vivir experiencias desmesuradas. Se relata el mundo del exceso y de la prostitución desde la prostituta misma. Esta voz logra, además, poner en juego los diversos planos de la autoría en el que autor y narradora se apropian de la oralidad como táctica discursiva que seduce y valida lo relatado. En la novela *El vampiro de la colonia Roma* (1979), el prostituto, personaje intradieгético y protagonista, narra en primera persona para evocar un tono confesional y coloquial que ofrece una experiencia personal del mundo homosexual y de la prostitución. Ambos narradores intentan reducir las distancias entre el personaje prostituto y el intelectual/escritor que transcribe y recrea tales experiencias. Por el contrario, la voz en primera persona de *Memoria de mis putas tristes* (2004) ofrece una perspectiva que limita nuestro conocimiento de la joven Delgadina, pero

destaca la del narrador y su devenir como escritor. La voz del periodista intenta acercar su universo con el de la niña mostrando como la juventud de ella lo enfrenta a su porvenir y a la muerte. En esa complementariedad se define un lenguaje común a partir de la contemplación de su cuerpo desnudo y la escritura de la obra. Julián, el narrador intradieético de *Canción de tumba* intenta a través del uso de la primera persona tantear en el cuerpo de su madre –sensual en el pasado, sufriente en el presente– la reflexión sobre su pasado y el del propio país. Se postula la proximidad a la muerte como corporalización del ideal estético y al mismo tiempo se plantea que el proceso en el cual Julián asume gestos y actitudes que lo legitiman como escritor.

Consideraciones sobre el árbol familiar

En el relato, la biografía de la madre y la autobiografía del narrador poco a poco van discurriendo por la historia misma de México, estableciendo una relación profunda en donde las identidades de los tres “se construyen, se prolongan, se complementan o se destruyen mutuamente” (Wolfson 3). Con no poca ironía y humor el narrador advierte: “[m]i tránsito ha sido un regreso desde las ruinas de la antigua civilización hacia la conquista de un Segundo Advenimiento de los Bárbaros: bon voyage; Mercado Libre; USA; la muerte de tu puta madre” (79). La vigila en la que el narrador cuida de esa puta madre enferma plantea de forma concomitante un velorio prolongado a la madre patria, otra puta, que a los ojos del narrador, vive expuesta al atropello de los que tienen más poder. Para él, da lo mismo que sean los políticos tradicionales que gobiernan el país, los imperialismos extranjeros o los traficantes de drogas, lo central es destacar ese tránsito ruinoso: “Ya no sé si el país decidió irse por el drenaje de manera definitiva tras la muerte de mi madre o si, sencillamente, la profecía de Juan Carlos Bautista era más literal y poderosa de lo que tolera mi luto: “Lloverán cabezas sobre México” (188). En el texto de Herbert la conciencia de esta doble ruina, la de su madre y la de México, se trama de

forma indisoluble. Así, nos presenta que la calamidad de Marisela Acosta, sin victimizarla, reside tanto en su actual agonía en el hospital como en la agonía del propio hijo que lidia con las mortificaciones íntimas y ajenas.

La madre se convierte en el eje del relato y todos los seudónimos que nombran a Guadalupe Chávez, Lorena Menchaca, Vicky, Juana, Marisela Acosta, dan cuenta de distintos periodos personales y nacionales, así como de su continua trashumancia por distintos prostíbulos en los estados del país. El nombre de Marisela Acosta es una de las identidades más constantes y con el cual se dedica durante décadas al negocio de la prostitución. Pero es, además, el recuerdo a partir del cual el narrador se hace consciente de la relación afectiva y familiar entre ambos: “No sé en qué momento se volvió Marisela; así se llamaba cuando yo la conocí” (18). Pero además, el nombre de Marisela le recuerda a Julián las miradas lascivas con que los borrachos de los prostíbulos contemplaban a su madre cuando él era todavía un niño. Visto en retrospectiva, nos explica que a partir de esos momentos comprende las dificultades de la relación afectiva que lo unen a ella, un ser al que considera parte de su vida pero al que en realidad nunca puede terminar por aferrarse. Si algo nos demuestra Julián es que la escritura le sirve para remediar esta imposibilidad que experimenta en la infancia y en la temprana juventud. En su texto intenta asirse a una figura maternal que se mantuvo en perpetua huida en el oficio de la prostitución y tal vez por ello pone en relación los múltiples seudónimos que ella usaba con una pluralidad de nombres con los que intenta recuperarla desde la literatura.

Pienso, por eso, que cada mención con la que se refiere a ella como mamá Leucemia, mamá Retórica, mamá Calavera, mamá Madrastra tiene que ver con ese intento de abarcarla más allá de lo que su cuerpo bifurcado (prostituta y madre) le sugieren. Ella es la fuente que hace que el narrador exprese con desgarró poético: “[m]ientras pueda teclear podré darle forma a lo que

desconozco, (...) escribo para volver al cuerpo de ella: escribo para volver a un idioma del que nací” (39). En esta expresión radica la Mamá Retórica que nos presenta Julián. Cuando declara que su amor por ella está cifrado en las palabras lo que nos propone es que en esa práctica de la escritura, desde la habitación de un hospital mientras cuida a su madre funda una relación en la que al mismo tiempo que indaga en los resortes de esa filiación “infernál y abocada a la ternura” (Pablo Toro 1) explora cómo construir la memoria tejiendo los recuerdos que él cree recordar de lo que ella ha recordado. La cacofonía no es desacertada. Él se devuelve a sus primeras evocaciones sobre ella y a las de su madre sobre su abuela reiterando su papel de transcriptor: “ella me lo cuenta casi todo” (123), “(me cuenta ella, me lo cuenta, casi todo)”, “me lo cuenta casi todo (...) sabe que está cerca de morir y que yo soy su único apóstol” (132). Después, ese raciocinio se debilita “[a]sí que dice (ya no sé si es la fiebre o es mi madre quien habla)” (133), pero en últimas la busca a ella para encontrarse él mismo. Esta última consideración sobre lo que la madre le cuenta o lo que él cree que le cuenta realza la cuestión que el narrador se pregunta insistentemente ¿cómo narrar su historia y la de su madre?” (Patricio Pron 2012). Dentro de las muchas posibilidades que considera le apuesta a una decididamente: “tengo que escribir para que lo que pienso se vuelva más absurdo y real. Tengo que mentir para que lo que hago no sea falso” (171-172).

El narrador de *Canción de tumba* juega conscientemente, de forma original en el corpus, con lo resbaladizo del concepto puta. La designación abarca un contexto más amplio del intercambio de sexo por dinero. Julián lo usa, tanto, para referirse a la madre, como para hablar de la experiencia de la infancia en la que, abandonado muchas veces a su propio cuidado, le tocaba defenderse de numerosos intentos de violaciones porque “lo malo de ser el hijo de una puta es que, cuando eres niño, muchos adultos actúan como si la puta fueses tú” (147). El

vocablo le sirve también para hablar de su profesión como escritor, él se llama así mismo una prostituta literaria (volveré a ello más adelante). Por el contrario, para Marisela acosta la palabra prostituta, al igual que las referidas a obscenidades como verga, culo, putero, es sustituida con el eufemismo *esto*. Como lo refiere Julián “para hablar de su trabajo (a menos que estuviera ebria o furiosa), mamá decía: *andar en Esto*” (13). La expresión *andar en esto* elude la cuestión concreta del oficio de la prostitución al que se dedica la madre como si con ese acto pudiera privilegiarse la figura materna por encima de la de prostituta. No es de olvidar que ninguna de las prostitutas en este corpus se define desde el campo semántico maternal.

Por consiguiente, el tema de la maternidad ubica a la novela de Herbert en franca distancia con respecto a las demás novelas que analizo acá y, sin temor a exagerar, con buena parte de las novelas en Latinoamérica en que la prostituta es protagonista¹⁷⁶. En buena parte de los textos literarios ellas son por definición improproductivas o representan la imposibilidad de la procreación. Esta doble representación de Guadalupe como madre y Marisela como prostituta propone una metáfora que desafía la lectura interpretativa. Si en *Juntacadáveres*, ¡Qué viva la

¹⁷⁶ El tema de la maternidad es problemático en las novelas sobre prostitución. Se aprecian dos vías principalmente: el aborto y la esterilidad. Santa y Juana Lucero, por ejemplo, representaciones de la mujer caída, son empujadas a abortar. Loulou, de *Música Sentimental* (1884) ve frustrados sus deseos de convertirse en madre. Aunque la maternidad no es el tema principal en *Blanca Sol* (1888) se resalta en la figura de la protagonista, una dama de la alta sociedad, como madre de seis hijos que termina en la miseria y la prostitución. En *El lugar sin límites* (1966) de José Donoso, se representa la convivencia de Manuela (un travesti) y su hija la Japonesita (joven asexual) en una pieza de un burdel de mala muerte. La gran mayoría de las representaciones enfatizan cuerpos femeninos improproductivos. Sólo para mencionar algunos ejemplos: *El roto* (1920), *Hay que sonreír* (1966), *Pantaleón y las visitadoras* (1973), *Las muertas* (1977), *La reina Isabel cantaba rancheras* (1994), *La novia oscura* (1999). En el contexto estadounidense, uno de los ejemplos que propone una representación que fusiona la maternidad y la prostitución es la novela *Sarah* (2006) de Laura Albert, cuya publicación estuvo asociada al escándalo de no saber exactamente quién era el autor, un personaje andrógino al cual nadie conocía personalmente y que firmaba sus textos con el seudónimo de JT LeRoy. La novela narra la historia del hijo de una prostituta que es obligado a prostituirse vistiéndose de mujer a los cinco años.

música! y *El vampiro* el amor y el matrimonio están excluidos, en *Canción de tumba* nutren la reflexión del narrador sobre los fundamentos de la existencia. En repetidas ocasiones, el narrador exhibe que su lugar de enunciación es el de ser “un hijo de puta”.

En el ensayo “Los hijos de la Malinche” que hace parte de *El laberinto de la soledad* (1950), Octavio Paz aborda el tema del ser mexicano a partir de la polisémica expresión “chingada”. Paz expone que “La Chingada es La Madre abierta, violada o burlada por la fuerza (...). Si se compara esta expresión con la española, “hijo de puta”, se advierte inmediatamente la diferencia. Para el español la deshonra consiste en ser hijo de una mujer que voluntariamente se entrega: una prostituta¹⁷⁷; para el mexicano, en ser fruto de una violación” (225). De todos modos, debe notarse que la madre de Julián es “una india ladina y hermosa” que se llama Guadalupe, como la Madre virgen que es la contraposición a la Madre violada según Paz. No creo que la escritura de Herbert sea (al menos, no de manera decisiva) una reescritura de los problemas nacionales que autores como Paz y Fuentes ya habían planteado, o que en su lectura sea plausible la formulación de alegorías. Lo que planteo es que con las imágenes excesivas de lo maternal y de experiencias intensas en la novela, el narrador de *Canción de tumba* crea su propio universo agónico y su lugar de enunciación es, sin eufemismos, el del hijo de puta. Él asiste al proceso de deterioro del cuerpo de la madre: “[y]ace enchufada a la bomba de infusión de su sexta quimioterapia. Tiene la presión baja. Le duelen las encías. No ha vomitado pero lleva cinco noches de severo estreñimiento” (41); narra la vejación a la que someten, a finales de la década del cincuenta, al cuerpo del sindicalista Román Guerra Montemayor para desacreditar el movimiento “[l]e habían clavado un palo de escoba en el recto y le pintaron la boca con lápiz

¹⁷⁷ Esta aclaración no deja de ser problemática toda vez que la práctica de la prostitución no es en sí una entrega voluntaria en tanto está regida, más bien por su carácter mercantil.

labial”¹⁷⁸ (149). Y finalmente, como en una crónica periodística, relata horrorosos crímenes en la ciudad de Saltillo que ni la prensa ni el gobierno acreditan, amenazando a cambio, a quienes difundan los rumores sobre hechos violentos. Esas son las apuestas de su escritura, una constante indagación de todas las formas de descomposición de las que es testigo. Julián se distancia del canon sin apartarse de la tradición. Alega que no podrá hacer parte de “las grandes plumas del país”, pero su empeño en reflexionar sobre la situación de México evoca a estos autores. Él mismo se pregunta: “¿qué tiene que ver el Escuadrón 201 con mi madre, la leucemia, las bombas de infusión, la inauguración del Hospital Civil, hoy Hospital Universitario de Saltillo...?” (98). No es casual que en la narración de la biografía de su madre, Julián tenga que advertirnos de las reverberaciones que dicha historia tuvieran que ver con la del autor de *El laberinto de la soledad*. Al usar varios elementos que son comunes en la historia de ambos, relata con humor: “[c]onste que no estoy haciendo un pastiche de la biografía de Octavio Paz” (132).

Es importante notar que uno de los eventos que, según Julián, vinculaban a su madre con el autor mexicano era un viaje al sureste del país en la que Marisela:

Agarró una parranda on the road que la llevó, a través de la huasteca potosina, hasta el puerto de Veracruz. Bebía (...) como fuera: invitada, de su bolsa, fichando, besándose con hombres o lesbianas, azotando un danzón, al volante de un Volkswagen cacarizo, ligando con extraños sin recordar muy bien si había tomado o no la pastilla. (132).

¹⁷⁸ Daniel Sánchez Lumbreras, ex sindicalista del movimiento ferrocarrilero amigo de Montemayor y a quien Julián entrevista, traduce la aflicción del hecho: “(...) ¿Qué quería que le dijera, compadrito? ¿Qué voy a cumplir setenta y seis años y tuve una vida feliz gracias a que un torturador hijo de la mala madre me enseñó lo que era la justicia mexicana emputeciendo el cadáver del hombre más puro que conocí...?” (156).

Esta excursión hecha a mediados de los años setenta muestra a Marisela como una mujer que vive su sexualidad de forma intensa. Como lo recuerda Maffi, la subcultura juvenil de esta época indica una nueva sensibilidad y desde allí se entiende el sexo como juego y como libre y jubilosa expresión del yo en apogeo de su totalidad, desnudez y apertura a los demás (38). No obstante, Julián trae a cuento este episodio más que para subrayar la promiscuidad de la madre y las distintas formas de prostitución en las que participa, para resaltar un desenlace singular: Marisela escucha que desde Yucatán pueden verse las luces de La Habana y se va al puerto de Progreso con la intención de confirmar esa información. Desde allí, ella sólo puede distinguir el resplandor de los cruceros, pero se imagina que puede saludar a Fidel. Julián toma la anécdota y reelabora a partir de ella un encuentro imaginativo con su madre. En un sentido, él tiene que fugarse del hospital donde vela su cuerpo enfermo para encontrarla como prostituta en la búsqueda de nuevos rumbos. Esta operación es solo posible con el ejercicio autobiográfico que realiza.

Por eso, resulta llamativo que las secciones “Berlín” y “La Habana” en la novela, sobre los viajes del protagonista a estas ciudades, sean una forma de suspender y desplazar la historia central para, por caminos diferentes, llegar a la misma matriz. Literalmente, Julián recorre estos caminos para desde Europa y el Caribe regresar a México y a la figura de la madre. Julián no espera encontrar una fórmula de salvación en Europa, por lo que en su visita a Berlín es posible hallar rastros de México: “subimos a un camión ultramoderno –sus ventanales panorámicos no dejaron de recordarme, sin embargo, a los troles chilangos que abordé en los ochenta” o “creí ver a lo lejos, desde un trole, el Ángel de la Independencia sobre avenida Reforma” (73). Cuando Julián pone en relación la historia y la arquitectura de ambas ciudades, subraya la incapacidad de ver lo que otros admiran y veneran. Su mirada esquiva la monumentalidad de los museos y las

estatuas para fijarse en los recodos donde se asoma lo cotidiano. En concordancia con ese proceso, el narrador no privilegia ninguno de los relatos y propone una crítica punzante: para él, las bisuterías que se venden en los puestos callejeros de Berlín y de México, en ambos casos hechas en Taiwán, son idénticas porque son fabricadas en serie, con mano de obra barata y bajo condiciones laborales que son, casi siempre, marcadas por la explotación¹⁷⁹. Algo similar ocurre con su mirada sobre la prostitución. En las calles de Berlín se dedica a cazar travestis y prostitutas para conversar en lenguajes incomprensibles y se sustrae al mundo del comercio de la sexualidad por considerar que lo separa del mismo no una distancia espiritual, sino material: el oficio de su madre lo incapacita para intercambiar sexo por dinero.

En el viaje a La Habana, cronológicamente anterior al de Berlín, Julián recorre los centros nocturnos de la ciudad guiado por Bobo Lafragua. Tanto el consumo de opio y de alcohol como las situaciones excesivas ponen de relieve el carácter alucinatorio del episodio. Sin embargo, los lazos del afecto vinculan este viaje con los recuerdos de la madre sobre la isla. A pesar de nunca haberla visitado, Marisela Acosta conserva el recuerdo de “decirle buenas noches al valiente Fidel Castro” (166). Para el hijo en cambio, las luces de La Habana aparecen desdibujadas porque el penoso recorrido por cada callejón y cada club desembocan en la misma parte: La Habana como casa de citas en decadencia. La crítica de Julián es virulenta:

Aunque la prostitución siga siendo ilegal (por eso en Cuba tantos y de tan variado modo la practican), en el Diablito los estándares para juzgarla son aún más relajados que en otros antros “legítimos” de la capital. Las chicas entran a pasto, estragadísimas por la

¹⁷⁹ En la lógica de Julián estas mercaderías, fabricadas como basura en serie, no se distancian de los objetos que se exponen en sitios prestigiosos como museos o tiendas de antigüedades. Incluso allí, cada pieza suntuosa se desprestigia al ponerla en comparación con los objetos ostentosos y de mal gusto que se producen bajo una narco estética o narco cultura.

noche de refugio y al mismo tiempo más aguerridas que nunca: avariciosas, malcogidas, al borde del vómito por chupar pingas blandas diminutas. Dormidas, soberbias, malhumoradas (...) lujuriosas (140-41).

Lo que llama la atención es que en el relato del viaje a La Habana, el de mayor gesto delirante en la obra, las múltiples referencias a las prostitutas de la isla funcionen como espejos que devuelven distorsionada la imagen de la madre. En las mujeres defensoras del partido que seducen a los varones concurrentes, en las chicas fáciles, en las jineteras, en “las putillas del malecón” se adivinan gestos que la evocan: “Por pura perversidad, por puro self-hate, por puro ocio, pasé revista a las chicas rezagadas de la noche intentando dilucidar cuál era la que más me recordaba a mi mamá” (142). En este relato donde las fronteras de la alucinación y la realidad del personaje se hacen más pantanosas es donde puede verse que la polisemia de los conceptos madre y puta desembocan en un ejercicio vertiginoso del cuestionamiento de su identidad. “Mi madre no es mi madre: mi madre es la música”, afirma Julián al final de ese apartado y con la dramatización de esa extrañeza, también ante su propio desdoblamiento, prueba una alteridad que lo enmarca y lo fractura.

Esta novela también toca la cuestión de la paternidad. Consciente de que el tema de una sección del libro sea “la paternidad como extranjería redentora” (90), Herbert viaja, a lo largo de todo el texto, a ese espacio desconocido por el cual siente tanta repulsión como atracción en los años de juventud. Quería ser padre siendo un adolescente, sólo como un acto de desagravio ante su propia venida al mundo. La procreación es para Julián una obra criminal que sólo cabe en mentes que sufren delirios de grandeza. Convertirse en padre es un gesto destructivo que pone en relación cómo las relaciones familiares pierden su sentido. Para hacer esto evidente el narrador reflexiona sobre las condiciones de su grupo familiar en coincidencia con la metáfora de la

familia de la nación. El hogar que comparte con su madre y sus hermanos es un espacio y un concepto agrietado. No importa si viven en los cuartos de los prostíbulos, en pequeñas casuchas armadas de improviso o casas mejor acondicionadas, el problema para Julián es pretender que la suya fuera una familia de verdad, lo cual queda en perspectiva con su idea sobre México. Para él, “La Gran Familia Mexicana se desmoronó como si fuera un montón de piedras” (27) o “La única familia bien avenida del país radica en Michoacán, es un clan del narcotráfico y sus miembros se dedican a cercenar cabezas (...)” (28).

En correspondencia con esta visión desencantada de México, llamada “la nación de los apches”, Julián se sabe fracasado como padre. En su trayecto al pasado, se ríe al suponer que su primer hijo “ese bebito rechoncho” lo hubiera salvado, a los veintiún años, de ser el hijo de una prostituta. Con el segundo, a los veintitrés años, aprueba con ironía sus sospechas: “resulté un espécimen digno del diario de un estudiante de sociología que evalúa a los jóvenes descendientes de prostitutas” (84). La ironía de los dos comentarios no impide notar la posición desde la que reflexiona Julián sobre su lugar como hijo y como padre. Ya desde el inicio del relato, traza una justificación contundente sobre la complejidad de estos lazos afectivos. Él es el hijo amado y odiado al que su madre le dice: “tú ya no eres mi hijo, cabrón, tu para mí no eres más que un perro rabioso” (14). Esta forma en que aparecen los lazos de parentesco es como una veta subterránea que corre paralela al hecho de ser hijo de una prostituta. No es casual que explique sus comportamientos como hijo, desde el oficio desempeñado por la madre, como se ve en la siguiente cita: “[l]amento no haber sido por su culpa, por culpa de su histérica vida de viajes a través de todo el santo país en busca de una casa o un amante o un empleo o una felicidad que en esta Suave Patria no existieron nunca, un niño modelo” (14).

Al escribir sobre su madre como prostituta, Herbert atraviesa los linderos de la sexualidad y nos confiesa que de joven pensaba que el sexo “dimanaba una volátil mortificación de la carne mezclada con lo cotidiano, el dinero, el barullo de la noche y el silencio del día” (19). No es una declaración menor si tenemos en cuenta que esta visión distorsionada del sexo conlleva la idea desencantada de la paternidad, pero también, de cierta forma, de la escritura: “el sexo me parecía una transacción: algo que no se diferenciaba demasiado de la prostitución o la paternidad” (83). Así, frente a la noticia de que va a ser padre por segunda vez su percepción es problemática: “(...) me encerré en el baño comunitario de la casa de asistencia. Estuve horas frente al espejo, haciendo muecas y tratando de contar los poros de mi cara. Escuchaba los golpes de afuera como si provinieran de un espectro al que yo no tenía acceso.”(83). También su identidad como escritor se somete a examen: “las tardes y las mañanas laboraba (en mi habitual papel de mercenario) como escribano de una secta presidida por Carlos Slim: una secreta cofradía de empresarios latinoamericanos” (171).

Estos territorios pantanosos en los que la identificación y el reconocimiento son siempre procesos de fragmentación se transforman con la experiencia de una sexualidad que no se compara con actos de transacción. La primera vez que Julián tiene sexo con Mónica, su futura esposa, advierte que esta: “fue una intuición de luminosidad” (88). Interpreta que tal turbación es sólo posible en tanto le revela que existe un lazo visceral que los vincula de una forma profunda que no tiene antecedentes. Julián descubre el erotismo derivado de “eros” relacionado con el amor y, singularmente, se aboca ante la experiencia de la vida. La consumación de este vínculo lo halla en la reproducción. Si antes de conocer a Mónica el sexo, la prostitución y la paternidad pueden asociarse porque no son más que vulgares transacciones donde todo queda cosificado, para la época en que están juntos, el ritual erótico y la posibilidad de ser padre significan la

posibilidad de alcanzar la lucidez. En medio de la enfermedad de la madre los dos pactan la posibilidad de la fecundación y en ese acto, a todas luces, constructivo, se pone en relación con la muerte próxima de la madre: “Todo abismo tiene su canción de cuna” (204). Si la angustia por la muerte de la madre es para Julián la “revelación de que nunca más escucharía su voz” (205), el nacimiento de su tercer hijo, Leonardo, supone percibir una dimensión íntima que hace inteligible lo que, por naturaleza, es inaudible: “la primea vez que lo pusieron en mis manos, escuché claramente cómo se desgarraba la capa más viciosa de mi manto de bestia” (193).

Hay, entonces, una veta esperanzadora en el relato. La Huerta¹⁸⁰ es el nombre del burdel legendario en que Marisela Acosta se inicia como prostituta y es, paradójicamente, uno de los lugares en que Julián abraza la experiencia de ser padre pensando en su nueva condición de huérfano. Al lado de su casa hay una enorme huerta con árboles frutales y reses que padre e hijo visitan diariamente. Julián trasiega al tiempo de La Huerta para ver cantando a su madre los versos cursis de una canción de moda “para que no me olvides ni siquiera un momento, y sigamos unidos los dos gracias a los recuerdos, para que no me olvides” y regresa al presente para intentar retener, sobre todos los otros momentos, los recuerdos de los días en que su hijo y él se sientan a comer hormigas en la huerta. Lejos de asignarle una imagen idealizada a la paternidad, lo que hace Herbert es valorar los pequeños gestos donde se atisba la posibilidad de vivir estos lazos comunes. Wolfson señala que la reflexión sobre la familia en la novela de Herbert no equivale a una idea de “colectividad” o de “tejido social” sino a la de comunidad, no como modelo sino como pura narratividad. Comparto su idea sobre la falta de proposición de un

¹⁸⁰ El nombre de este prostíbulo sirve como metáfora para reflexionar sobre la condición de México en el sentido en que el burdel representa “la primera crossover acapulqueña, un laberinto/laboratorio de que México es hoy para el American Way of life: un gigantesco putero pseudoexótico con la infraestructura de un suburbio gringo lleno de carne barata a la que puedes meterle el dedo por el culo y arrojar después al otro lado de la barda” (19).

modelo familiar en la novela de Herbert, sin embargo no creo que solo la “pura narratividad” defina la cuestión de la familia en el texto. Creo que el narrador hace una apuesta íntima para proponer un espacio en el que pueda hacer sentido de las emociones intensas a partir de la muerte de Guadalupe y el nacimiento de Leonardo. Por eso no es extraño que Julián valore los dos eventos como experiencias de lucidez donde el dolor y una forma de amor desconocida suturan su escritura.

Practicar el arte de la fuga

La novela de Julián Herbert es un relato que reflexiona sobre el arte de construir relatos. En el uso de esta estrategia que discute el uso de la voz, la configuración de los personajes, los temas, la estructura y la técnica se subsume la experiencia dolorosa de enfrentarse a la muerte de la madre: “Escribo para entonar el sufrimiento” (39) nos dice Julián la primera noche que le presta vigilia a la enferma. Claro, pensar en su muerte tiene implicaciones con el texto que escribe, de ahí que se pregunte: “¿[q]ué será de estas páginas si mi mamá no muere?” (38). Julián dilucida que sin importar si su madre muere o sobrevive, el producto final de lo que escribe es un libro, que “se encontrará eventualmente en las librerías archivado de canto en el más empolvado estante de ‘novela’” (86). A la par de estos comentarios que explicitan la existencia del libro, se constata en la novela una constante invitación al lector para que participe del texto y se le ofrecen varios gestos para que constate que las fronteras entre el mundo desde el que se narra y el mundo que se narra son siempre movedizas.

Tal vez por eso Patricio Pron indique que buena parte del interés de la novela no se juega en el nivel argumental y Paz Soldán afirme que en *Canción de tumba* la forma es el fondo. En efecto, aquí la manera de contar se urde con la historia misma. Para Julián, ser consciente de los

recovecos de su ejercicio y deliberar sobre lo que escribe y cómo lo hace es, además, una forma de serle útil a la madre haciéndose cargo de responsabilidades a veces mínimas y ordinarias como moverse por el hospital, hablar, comprar la medicina, y otras más vitales como la misma necesidad de sobrevivir al ambiente agobiante del sanatorio.

Julián Herbert sentado, casi a oscuras, escribiendo en una silla incómoda del Hospital Universitario de Saltillo, se ve abocado a escudriñar en el pasado, para inventarlo y narrarlo como una forma de luchar con la imagen de una madre pálida, calva y silenciosa. Él prefiere imaginarla “borracha y mocosa, cantando” (133). Este escritor, al contrario que el viejo periodista de *Memoria de mis putas tristes* no deviene autor con la escritura de la novela. Julián es un escritor consagrado que publica libros, recibe premios¹⁸¹, da conferencias, viaja a festivales literarios y conoce el lado oscuro de la fama. El consumo excesivo de drogas y alcohol lo sumergen en un ciclo auto-destructivo del cual le toma tiempo recobrarse. Lo que nos sugiere es que antes de la estancia en el hospital, su última novela es apenas un proyecto fallido. Al tomar como referencia a Wilde asegura que, al contrario de éste, él no se hace reproches por no poder escribir y dilucida que la imposibilidad de tener sexo estando en el hospital se traduce en un excelente horario de escritura. La afirmación es relevante porque manifiesta que esta voluntad decidida de ofrecer el texto como un artefacto se sostiene en la dramatización que la novela expone en entre sexo y escritura. La reflexión sobre la experiencia de la sexualidad, ilícita o perversa, muestra la auto conciencia en el texto. Julián habla sobre el pasado de Marisela Acosta como una estrategia para dilucidar sus condiciones como escritor.

¹⁸¹ Los honores deshonran decía Flaubert a Maupassant y es más o menos lo que confirma Julián al recibir el suyo. Julián gasta el dinero en whisky y cocaína y se enclaustra por semanas en actitud de derrota. El premio es inútil para el ejercicio creativo. Después de asomar la cabeza del lodo de su encierro descifra en la sobriedad los límites de su escritura: “las experiencias incommunicables: no por extáticas sino por cancerígenas.” (89).

Así, Julián se devuelve a la infancia para indagar por sí mismo y en este gesto se encuentra y se representa a él como artista y a su madre como su educadora sentimental. Como si con ese acto donde se juega con la memoria y la invención lograra, contradictoriamente, que ella viviera y muriera en él de una forma que sólo es comunicable en ese ejercicio escritural. Julián Herbert expone esa imagen de la mujer, que Octavio Paz retrata en su ensayo de marcados binarismos, escindida entre la fecundidad y la muerte que incita y repele. Según Julián, la renuncia al nombre de Guadalupe Chávez y el uso de los apodos en los diferentes prostíbulos, constituye su forma más elemental de encarnar la “fantasía de ser Otra”. El narrador arma desde los pliegues de este tema una experiencia de sentido y conecta dos hechos distantes en el tiempo para reafirmar los dones histriónicos de la madre. En los años infantiles Guadalupe siente un deseo exacerbado por escapar de la casa para poder cantar las canciones que le prohíbe su madre. En lo alto de un árbol la interpretación de los boleros a los gritos la pone a salvo de sí misma. En la edad madura, Julián se refiere a su talento extraordinario para la narración oral. Dice que a pesar de que la madre no creyera en historias de brujas, las contaba de forma fluida y creativa, actuando los pasajes y cambiando los finales en cada dramatización. En ese recuerdo de la madre relatora gravita para él una exigua felicidad, allí traduce el amor maternal que ella le ofrece cuando él se enferma. Julián explica que le gustaba tener fiebre cuando era niño porque Guadalupe le leía cuentos como *El principito* o *El pequeño escribiente*; pero su formación es, también, el resultado de una práctica mucho más variopinta: donde caben textos de “literatura barata”, manuales de urbanidad como el de Carreño y literatura doctrinante.

En esta época de formación es interesante notar que durante tres años de extrema pobreza, Julián canta en los buses con su hermano menor. Anota que en el último estribillo de todas las presentaciones cantan lo siguiente: “[e]sto que yo ando haciendo es porque no quiero

robar” (56) lo que Julián considera expresaba la forma en que “aprendimos a pensar como artistas: vendemos una zona del paisaje” (56). Madre e hijo se reúnen allí donde a los dos les es posible la huida. En su experiencia compartida a través de la memoria que se reinventa Julián surgen las cualidades de este espacio imaginativo. Para Julián “formalizar en sintaxis lo que le sucede a uno (o mejor dicho lo que uno cree que le sucede) a contraluz de un cuerpo vecino es (puede llegar a ser) más que narcisismo o psicoterapia: un arte de la fuga”. (39). Aquí reside el valor de su ficción: en la construcción de un espacio teatral desde el cual es posible atisbar en perfecta cercanía el cuerpo de la prostituta y del escritor. Marisela Acosta con su retórica también vende una zona del paisaje, sin saberlo le enseña a Julián una decisiva lección de estilo en la que la honestidad de la ficción depende del aspecto del discurso. El hijo rescata la escena como momento fundacional al recordarnos lo que ella solía hacer para hablar de su oficio: “mintiendo a los vecinos sobre su origen y su oficio con un vocabulario exquisito, incomparable al resto de las mujeres del barrio, imposible de imaginar en la voz de una prostituta que no cursó más de dos años de la escuela elemental” (40).

Tiene sentido que el narrador de *Canción de tumba* haga desembocar la historia de su madre y la suya para poner en escena que ella como prostituta es la condición de posibilidad de esta novela. Herbert propone que su ética de escritor está atravesada irreparablemente desde la ética de trabajo de su madre¹⁸²: “No hay que olvidar que soy una puta: tengo una beca, el gobierno mexicano me paga mes con mes por escribir un libro. ¿Más con qué cara podré avanzar a través de esta redacción si la poética leucemia de mi personaje es derrotada por una ciencia de la que yo carezco?” (42).

¹⁸² Julián comenta que su madre se definía como una prostituta decorosa que se ganaba el dinero por bailar y fichar copas para los clientes porque “su regla principal consistía en no realizar coitos a cambio de un pago”. Según él, esa moral tan inoportuna como impracticable tenía explicación en la militancia sindicalista en que fue educada por el padre.

El dilema está presente a lo largo de la narración, el libro ha sido pagado por una ayuda del gobierno. La paradoja parece irreconciliable: al mismo tiempo que escribe para mitigar el dolor, vende su alma en el texto: “valdrá la pena este archivo de Word si mi madre sobrevive a la leucemia...? La pregunta sola me convierte en una puta de lo peor” (39). En algún momento durante lo que parece ser un proyecto fallido de escritura, Julián interpreta, no sin cierta frustración, que no podrá hacer parte de los grandes escritores del país. ¿Es acaso esta disyuntiva una referencia velada a eso que se conoce como los escritores de “la mafia literaria mexicana”¹⁸³? , ¿Está pensando Julián en esas voces que se afirmaron independientes pero que al mismo tiempo fueron portavoces del gobierno? Tal vez esta sea otra forma de mostrar su identidad escindida. Julián expresa, en coincidencia con la voz lírica de la estrofa que sirve como epígrafe a esta sección, la dificultad de ser auténtico poeta en el canto a la madre moribunda haciéndolo respaldado por los grandes poderes editoriales del gobierno. ¿Es este dilema, una de las expresiones de la poética de la escritura para Herbert? Hay aquí un gesto que indicaría la reflexión de Herbert sobre ¿qué es y qué hace la literatura y el escritor? La imagen del literato y la prostituta mercantilizando su intimidad y su memoria al servicio del cliente reproduce las intuiciones de Baudelaire sobre la posición del literato en el mercado. Según Benjamin, Baudelaire es uno de los primeros poetas en reconocer plenamente las trampas del mercado literario, “sabía lo que de verdad pasaba con el literato: se dirige al mercado como un gándul; y

¹⁸³ En *El escritor latinoamericano y la revolución posible* (1974), Mario Benedetti llamó la “mafia” al grupo de intelectuales mexicanos amantes del “esnobismo crítico y el frívolo internacionalismo”. “La mafia mexicana fue y todavía sigue siendo una experiencia casi única en América Latina. Octavio Paz es su dios; Carlos Fuentes, su profeta. Entre sus miembros más conspicuos figuran el pintor José Luis Cuevas, y escritores tan talentosos como Carlos Monsiváis, Juan García Ponce, Fernando Benítez, Tomás Segovia, Salvador Elizondo, José Emilio Pacheco, Marco Antonio Montes de Oca, y prácticamente la primera línea de la literatura mexicana más publicada y publicitada (135).

piensa que para echar un vistazo, pero en realidad va para encontrar un comprador” (1972: 47).

Julián le vende su alma al diablo, escribe con una beca del gobierno sobre una experiencia que en principio parecería innegociable.

El libro rojo: perversiones de la escritura

“El premio nobel nigeriano Wole Soyinka explicó que su lado masoquista lo impulsaba a escribir (...) Pero creo que mi motivación para escribir tiene algo que ver con la pasión que siento por las mujeres” (163).

Rubém Fonseca. Del fondo del mundo prostituto solo amores dejé para mi puro.

En *Presentación de Sacher-Masoch: Lo frío y lo cruel* (1967), Deleuze se pregunta “[l]a literatura, ¿para qué sirve? En el caso de Sade y Masoch, por lo menos para designar las perversiones” (19). El relato de Julián considera un vínculo entre la violencia y la obscenidad que se entreteje con su oficio de escritor. Quiero detenerme en dos ejemplos: el primero viene de una escena que ocurre en el anfiteatro del hospital. El segundo relata la época en que Julián tiene relaciones sexuales fundamentadas, exclusivamente, en la penetración anal.

Para referirme al primer evento debo mencionar que Julián asocia la arquitectura del hospital con la forma de un avión. En las madrugadas silenciosas ese avión se transforma, para él, en una nave fantasma que cruza el infierno. La sobrevivencia de la primera semana en ese espacio luciferino se compara, en su discurso, con los esfuerzos de quien intenta leer o escribir por primera vez una novela: un vagabundeo penoso repleto de imágenes turbias y escenas inconexas. En medio de esta turbación, Julián se dirige a la planta baja del hospital donde se encuentra el depósito de los cadáveres y el salón de autopsias. Después de escuchar unos golpeteos y distinguir “unos gemidos humanos” Julián se queda atrapado y poseído por el demonio de esa voz. Nota con repugnancia: “mi sensación de azoro iba transformándose en

excitación”¹⁸⁴ (109). Permanece “espiando a los amantes con una oreja pegada a la puerta de aluminio de la morgue” (110).

Con respecto a este deseo erótico que se produce a partir de una mediación lingüística, Sade en *Las 120 jornadas de Sodoma* (1785) reconoce en “las historiadoras”¹⁸⁵ un rol esencial. Al citarlo, Bataille escribe “los verdaderos libertinos admiten –señalaba Sade- que las sensaciones comunicadas por el órgano del oído son las más intensas” (157). No trato de relacionar a Sade con Julián, pero sí quiero resaltar que en ambos ejemplos la dimensión aural es importante. Julián siente que el peso de esa sensualidad lujuriosa se funda en la incapacidad de ver a los amantes, así que trata de filtrar la excitación en un acto imaginativo que le revele la cara y el cuerpo de quienes protagonizan un evento que lo atrae y lo repele: “[m]e daba asco la sensación de pasar la noche en ese estado velando el sueño de mi madre enferma” (110). La perversión de la escena subyace en esa atracción morbosa que Julián experimenta en un ambiente cadavérico y putrefacto del que la madre está tan próxima, donde insiste en la imagen de “sus brazos llenos de moretones (...) manchados de sangres seca” (14). Ya el narrador nos había advertido que en el hospital su lujuria pertenecía a un “tiempo sexualmente muerto” (39), sin embargo esta constatación de horror y deseo tan cercano con el placer erótico obtenido en ese espacio donde prevalece el cuerpo muerto sólo puede solucionarse con una escena alucinatoria que, desde mi entender, vincula la imagen de Julián desde la sexualidad y la literatura. Sin salir de la planta baja del hospital, Julián sostiene una conversación con Bobo Lafragua, el personaje

¹⁸⁴ Esta referencia al erotismo es totalmente opuesta a la que vive con su mujer Mónica. Aquí, disociado del amor, el erotismo se usa para “designate the perverse and the immoral in sex matters; it has been synonymous with lust, abnormality, excess and every unpleasant feature” (Mordell 14).

¹⁸⁵ Las mujeres “estaban encargadas, en los intervalos, de las orgías de Silling, de avivar el espíritu mediante el relato de todos los vicios que habían conocido: son viejas prostitutas, [con] larga y sórdida experiencia” (158).

de su novela fallida *Maten al dandy del sur*. Lafragua le advierte que allí no se puede espiar la vida sexual y cuenta que también él ha sido testigo de escenas perversas, pero lejos de experimentar gozo sólo sufre molestias. Menciona que desde su llegada al hospital hospedan, en la vecindad de su cuarto, un matrimonio extranjero: “todas las mañanas se ponían a lo suyo haciendo unos sonidos que no armonizaban en modo alguno con la claridad del día: más bien parecían ensuciarla de un modo viscoso” (111). Su comentario final “deben estar enfermos, o al menos uno de ellos, puesto que se hallan aquí. Sería prudente un poco más de moderación” (112) hace creer a Julián que el monólogo no es más que una reelaboración de las escenas iniciales de *La montaña mágica*. Resulta sospechoso que el intento de Julián por comprender la escena de excitación se resuelva con este guiño literario que subraya el constructo artificioso de la obra. Es como la imagen de esos juegos de cajas chinas *ad nauseam*: él como autor se pone a sí mismo como personaje junto a otra de sus creaciones, Lafragua, en coincidencia con un personaje como Hans Castrop. El guiño es sobre el discurso reflexivo, pero también sobre la indagación que el autor hace sobre su propia aventura literaria y erótica.

A la manera en que Barthes lo explica en *Sade, Forier, Loyola* (1976), “Sade makes pornograms. The pornogram is not merely the written trace of an erotic practice (...) it is the fusion of discourse and body” (159). Una frase de Julián, sobre las noches en el hospital, es iluminadora al respecto: “[t]iempo en el que se encarnan, además de un agujero negro, excelentes horarios de escritura” (39). No hay que hilar muy delgado para otorgarle una metáfora sexual a la descripción de este orificio encarnado que se encadena con la imagen del oído y el ano: (la pertinencia de esa imagen en la novela la discutiré en breve) ambos funcionan como ventanas

por las cuales el narrador descubre formas de placer desconocidas¹⁸⁶, y se enfrenta a la muerte y a la escritura dilucidando una vivencia en modo *déjà vu*, que descubre cuando escucha a Hans Castrop a través de Lafragua. En *Canción de tumba* entonces, retomando la figura de los pornogramas ilustrada por Barthes, “writing will be what regulates the exchange of Logos and Eros, and that it will be possible to speak of the erotic as a grammarian and of language as a pornographer” (159). Podría decirse que hablar y revivir las experiencias placenteras es una forma para conjurar el dolor de velar el cuerpo enfermo de la madre, pero es en el acto de la escritura donde se encuentran la pulsión sexual y narrativa de Julián.

La desnudez de tal mecanismo se potencia, literariamente, con el relato en que el narrador explora la época de su relación sexual con Renata (una hermosa mujer, casada, que sólo le permite ser penetrada analmente) en relación con el asesinato del líder sindical Román Guerra Montemayor a finales de la década de los cincuenta. El vínculo que media entre las dos proposiciones es, como no, la escritura, o mejor dicho: la falta de ella. Según Julián “[a]quella era para mí una época sexualmente gozosa y literariamente depresiva: a diario añoraba que un editor cualquiera me telefonara para compartir conmigo su genialidad insulsa” (148). Después de dos años de relación con su amante ocasional y justo en el periodo cercano al rompimiento, Julián recibe la llamada de un editor de la prestigiosa casa editorial Fondo de Cultura

¹⁸⁶ Esta metáfora circular tiene amplias reverberaciones con *La historia del ojo* (1928) donde Bataille propone una cadena en la que ojo, ano, huevos, testículos y sol juegan con el mismo significante. Barthes describe una correspondencia ocular y genital que extiende en una segunda serie: “constituted by all the avatars of the liquid whose image is equally linked to eye, egg and testicles; (...) (tears, milk, egg yolk, sperm, urine)” (241). Estas asociaciones metafóricas en la novela de Bataille proponen además una yuxtaposición de los objetos y sus funciones con asociaciones descontextualizadas (soles que lloran, ojos castrados que orinan, huevos que son succionados como pechos). En ese sentido, la formulación de Barthes es iluminadora: lo que se transgrede no es meramente la conducta sexual considerada normal, sino también las reglas del lenguaje convencional en donde la promiscuidad lingüística está estrechamente relacionada con la promiscuidad sexual.

Económica. El hombre, que no revela su identidad en la conversación, está a cargo de un volumen de crónicas sobre hechos de violencia en México, cuyo título sería *El libro rojo*.

“Queremos invitarte (...) a escribir uno de los pasajes –dice el editor-. Tenemos confirmadas ya a las grandes plumas: Monsiváis, Sergio García Rodríguez, Aguilar Camín... Pero queremos abrimos a los jóvenes.” (148). La tarea consistía en escribir la crónica del asesinato del líder sindical. Hay dos equívocos importantes en la conversación que insinúan una imposibilidad de completar el proyecto. Uno: cuando el editor menciona el nombre del libro, Julián lo confunde con “una colección de novelas de monitos publicada en los setenta: puras historias de terror” (148). Dos: éticamente, Julián se siente un poco impedido por ser nieto de un marxista¹⁸⁷ alcohólico que traicionó el movimiento ferrocarrilero. Julián acepta la misión del editor por una razón contundente: “No por dinero. Tampoco (aunque me gustaría decir que sí fue) por pasión literaria (...). Lo hice por lujuria. Era un buen pretexto para incrementar mis visitas a Monterrey y fornicar con el ano de Renata” (150). Julián configura, con habilidad, la alianza entre su agenda sexual y profesional en Monterrey recreando un sentido, si se permite, “erótico policial”, en el cual el narrador se hace detective para poner en equivalencia el desarrollo de la trama del misterio y la construcción de una trama narrativa general. El detective/escritor y el amante se entrecruzan en los procedimientos: “Organicé una primera pesquisa: concerté citas en el archivo

¹⁸⁷ Ya hemos visto que la novela muestra una mordaz crítica para las entidades gubernamentales del país. Lo mismo sucede con los discursos marxistas. El libro *Conceptos elementales del materialismo* de Marta Harnecker es descrito como horrendo y mentiroso. Lo reciben Julián y su hermano como una limosna en el tiempo de la extrema pobreza. De los líderes militantes de Línea Proletaria, movimiento de filiación maoísta, se dice que son, en la actualidad, unos priistas de mierda. Don Carmelo, un albañil representante de la clase trabajadora, es descrito como un padre borracho y perverso que, bajo los efectos del alcohol, “besaba en la boca y con lengua a Melitón, el mayor de sus hijos” (146). La isla de Cuba no sale mejor librada. Con tono irónico es descrita como un gran prostíbulo en el que se ve “puro turista frívolo y putaño tratando de agenciarse un culito proletario que le ayude a sentir, por una vez la erótica elevación-histórica, marxista leninista y dialéctica –de las masas. Si no te puedes unir al heroísmo, cógetelo” (139).

de la ciudad, la Cuarta Zona Militar, el periódico El Porvenir y la Sección 19 del STFRM. Agendé, asimismo, una sesión carnal con mi amante: 6.00 pm en un motel de tres horas con pornografía y jacuzzi” (150). Ambos se entrecruzan también en los métodos, por llamarlo de alguna forma. La muerte de Román es un tema vedado del que nadie quiere hablar al estilo de lo que el ano significa para Julián, quien afirma que “a diferencia de cualquier otra zona de los cuerpos, no consigo dirigirle la palabra” (145). La correspondencia no es injustificada, de algún modo Julián como policía investigador y artista perverso guarda una actitud idéntica que busca un lenguaje para pensar los actos denigrantes en el crimen y en el acto pasional. Ya lo ha formulado Deleuze “la violencia es lo que no habla, lo que habla poco, y la sexualidad, aquello de lo que, en principio no se habla” (21). Las relaciones anales con Renata le permiten a Julián liberar ideas reprimidas, heredadas de la infancia, sobre este tipo de actos sexuales, pero es además lo que motiva, sino el total desciframiento de esa *flor nefanda* sí, un modo de entender y deleitarse con una práctica que creía exclusiva en términos de ideología: “tenía la convicción de que por atrás solo la meten los soldados, los capitalistas opresores del pueblo y los putos” (144). De modo que, como eco de la afirmación del filósofo al inicio de esta sección, a Julián la literatura también le sirve para pensar y poner en escena las perversiones, específicamente, la de una identidad masoquista que se pone en términos literales y simbólicos en relación con los encuentros sexuales y el asesinato del joven sindical.

Esta metáfora es útil para explicar la relación entre Julián y Renata. Es obvio que la excitación sexual de Julián se debe a la posibilidad de penetrar analmente a su amante. Incluso, asegura sentirse seducido al imaginarse su cuerpo en contacto con las heces de Renata. Para él, este tipo de sexo resultaba divertido, pero además representaba “una ficción” de tintes platónicos (145), que lo motivan a pensar en los textos eróticos que memoriza, en trance lujurioso, en la

época de adolescente. Siguiendo a Deleuze, vale anotar que, aquí el lenguaje erótico no se reduce a las funciones de la orden y la descripción sino que tanto para “Masoch como para Sade, el lenguaje adquiere todo su valor cuando actúa directamente sobre la sensualidad” (22). En este sentido, el lenguaje erótico, específicamente, en Masoch formula que las relaciones de los amantes estén reguladas “por contratos que los formalicen, que los verbalicen; y las cosas pueden ser dichas, prometidas, anunciadas, cuidadosamente descritas antes de consumarse” (22). Eso marca el inicio de esta aventura sexual entre ambos: “Renata me admitió sexualmente con una condición: solo podía cogerla por el ano. (...)Yo estaba loco por ella y aceptaba lo que me propusiera” (144). Se distingue acá la figura del “instructor” sádico a la del educador “masoquista” que expone Deleuze. En el primer caso, el verdugo se apodera de una víctima para gozar a costa de su falta de consentimiento y de la experiencia dolorosa. En el segundo, la víctima busca un verdugo y hace una alianza con él. Prima, entonces, un escenario donde se enmarcan roles pactados y consensos previos. En la distinción que Deleuze hace de la puesta en escena sadista y la masoquista sobresale lo siguiente:

El masoquista elabora contratos, mientras que el sádico abomina de todo contrato y los vulnera. El sádico tiene necesidad de instituciones; el masoquista, de relaciones contractuales. (...) el sádico piensa en términos de posesión instituida, y el masoquista, en términos de alianza contraída. La posesión es la locura propia del sadismo; el pacto, la del masoquismo (25).

Vale decir que en la relación de los dos amantes no hay un suelo fértil que denote impulsos sádicos y por ello la condición masoquista que los aboca está dada, fundamentalmente, por la teatralidad del contrato y la representación del papel que llevan a cabo se fertiliza en el terreno de la palabra instructiva, no comunicativa. Julián nos dice que su relación se basa en el

tacto, rara vez en la conversación y por ello se evidencia un ejercicio de acoplamiento de gestos, movimientos y expresiones, con la intervención de algunas frases aprendidas que denotan el desarrollo de una lesión que se ensaya repetidamente: “-Coge mi culo. Dime que te gusta metérmela por el culo. Dime que tengo un culo rico (...). Yo repetía sus palabras” (152). Los amantes tienen encuentros regularmente a lo largo de dos años y en esa reiteración se confirma una personificación de roles: Renata es la mujer autoritaria y Julián el héroe masoquista. A falta de la violencia o el crimen de los libertinos sádicos, aparece un intento innegable por el control de la puesta en escena, pues a pesar de que a “ella le excitaba la posibilidad del cambio de roles. Giraba sobre sí y trataba de meter su dedo índice entre mis nalgas” (144) la alteración de los papeles nunca se concreta.

En esa disposición de elementos erótico policiales, hacia el final de su época en Monterrey, Julián dilucida el fracaso de los dos acuerdos: no escribe la crónica literaria para *El libro rojo* y la relación con Renata se termina un poco abruptamente después del resultado de la pesquisa del crimen. Como lo mencioné en la primera sección de este ensayo, el cadáver de Guerra Montemayor es humillado doblemente: lo sodomizan con un palo de escoba y le pintan la cara para hacer pasar su muerte como un crimen pasional entre homosexuales. Eso es una información que nadie desconoce, lo que Julián dilucida acerca del asesinato del sindicalista no es en términos académicos como lo exigiría la crónica para *El libro rojo*, sino en términos afectivos, por decirlo de alguna manera. Cuando Sánchez Lumbreras, el último entrevistado en la investigación de Daniel, habla del crimen no lo hace en consideración de un dato histórico sino en la pérdida de un amigo amado y rechaza tajantemente el hecho de que los “leídos” insistan en representar a Montemayor como ejemplo de martirio sindicalista. Con este raciocinio, Julián se enfrenta al recuerdo de la muerte de dos de sus grandes amigos en la temprana juventud, que

ocasiona, justamente, la salida de su familia hacia Saltillo. La idea la muerte absurda de sus amigos y la imagen escabrosa de la muerte de Montemayor se interpolan en el último encuentro sexual: “[e]stoy seguro de que nunca he hecho el amor tan feamente como esa tarde: No pude quitarme de la piel la sensación de que mi verga era un palo de escoba y el culo de Renata el cuerpo de Román Guerra Montemayor. No la violaba en carne sino en su espíritu” (157). La historia del crimen se pulveriza en el tejido del relato erótico que se agota y a cambio solo queda ese puñado de hojas manuscritas que intentan hablar de lo que no se habla. No sabe nada de la muerte, nos confiesa Julián al inicio de la novela y al final lo que notamos es que en el relato erótico, que algunas veces denomina morboso, se hallan las claves de su forma de lidiar con el dolor. Así, a la luz de la frase que pronuncia Paul Morel el artista de la novela *O caso Morel* (1973) de Rubem Fonseca, Julián también podría cuestionar: “-¿quién dijo “nacimiento, cópula y muerte, esto es todo lo que hay”? ¿Pound? (59).

El texto que Julián deja escrito responde afirmativamente a esa pregunta, mostrando que ese espacio textual es donde puede poner en diálogo la materia de la vida, de la muerte y de los impulsos eróticos. La agonía de Guadalupe Chávez es la puerta de entrada al mundo de Marisela Acosta, quien se constituye como principio fundante para entonar estas reflexiones. La vida trashumante que ambos comparten en la época en que ella era prostituta dirige la estructura del texto y precisa que Julián emprenda un recorrido retrospectivo de condiciones similares, que termina siempre acercándolo a ella. La apertura y el cierre de la novela muestran eso con claridad. Al inicio declara que desde pequeño vivía en una angustia orgullosa y lúcida de la cual “mamá fue la culpable. Viajábamos tanto que para mí la Tierra era un polígono de mimbre limitado en todas direcciones por los rieles del tren. Vías curvas, rectas, circulares, aéreas, subterráneas” (13). Al final, en la última despedida expresa: “[s]oy el hijo de mi madre” (206).

El camino que conecta esos dos extremos constituye la exploración de las formas de la fuga desde la ficción que él escribe y desde la prostitución que ella practicaba.

Conclusiones

Sobre el cuerpo prostituido se pueden escribir muchos análisis desde diferentes ciencias y perspectivas. Ello obedece a la polivalencia del signo prostituta/o que permite corporizar y alegorizar las dinámicas políticas, económicas y culturales que atañen a las sociedades en diferentes épocas. Este impulso se intensifica y enriquece a mediados del siglo XIX cuando Baudelaire, de acuerdo con Benjamin, escribe el cuerpo de la prostituta como alegoría de la modernidad. A partir de allí la relación metafórica entre prostituta y artista se revitaliza como el espacio donde se inscriben las fantasías sociales. De acuerdo con Benjamin “[t]he prostitute does not sell her labor; her job, however entails the fiction that she sells her powers of pleasure” (*The Arcades*, 348: J67a, 1). Esta tesis ha explorado en un grupo de novelas los vínculos entre prostitución y literatura y ha mostrado las formas en que la prostitución se convierte en un tropo en el que se pone en escena la reflexión sobre la literatura, en tanto ambas actividades funcionan a partir de la circulación de deseos y fantasías veladas. En la confirmación de esa ligazón cada una de las cinco obras pone en relieve su propia hechura y confirma que el impulso auto-reflexivo garantiza la pertinencia de la metáfora.

Así por ejemplo, en *Juntacadáveres*, la comunidad de Santa María se obsesiona con el lugar del prostíbulo a pesar de que la narración prescinda, deliberadamente, de representar el/los actos asociados con la mercantilización del sexo. A partir de esa instancia que se nombra (pero que no termina por concretarse) el prostíbulo funda y desata las fantasías colectivas. De un lado, el burdel es el espacio en el cual convergen los proyectos que animan fantasías poéticas. Para Junta, el burdel es la manifestación de su idea de “obra perfecta”, para Barthé es la posibilidad de la obra en tanto la apertura de su periódico depende de las ganancias del negocio y para Díaz Grey es tanto la materialización como el fracaso de la obra. El prostíbulo se convierte en cifra de

los deseos y ansiedades de los tres personajes y estimula una forma particular de proponer otra existencia alternativa a la que viven. En esa misma dirección el burdel se constituye como foco en el que convergen otros ejercicios de escritura (poesía, narración, crónica histórica, volantes anónimos) y a partir del cual se compone un mundo en alusiones permanentes a la obra irrealizable, el plagio de la obra, la obra perfecta, la verdad y la mentira que canaliza las historias individuales en relación con esa fantasía colectiva. Todo esto se urde en el tiempo de funcionamiento del burdel.

Las prostitutas de *Juntacadáveres*, a diferencia del resto en nuestro corpus, son feas y grotescas y terminan siendo devoradas en el interior del burdel donde se les verá muy escasamente. Para el poeta Malabia, por ejemplo, la presencia de las prostitutas en este espacio basta para interrogarse sobre su propia identidad y sobre la imposibilidad de acceder al burdel para desafiar la adolescencia y minoría de edad, de la cual se queja; además de desatar el impulso narrativo que comparte con otras voces. En la imagen de estas prostitutas se constituye la metáfora de lo real en relación con la literatura: aquello que estimula la escritura, pero que no termina de aprehenderse en la representación. Para Lanza, Malabia y los pobladores que escriben los anónimos, la escritura es al mismo tiempo acto de salvación como de condena, permite tanto la fantasía y la fuga como una reflexión más descarnada de esa realidad de la que se pretende huir.

Tanto *¡Qué viva la música!* como *El vampiro* ceden la perspectiva narrativa al personaje que se prostituye. Con esta técnica, la/el prostituta/o se convierte no sólo en el objeto de la narración sino además en agente de auto-reflexividad. Por consiguiente, en estas dos obras, La Mona y Adonis constituyen sus identidades a partir de lo que dicen de sí mismos en los relatos al mismo tiempo que crean las condiciones y cuestionan el estatuto de los textos que escriben o

relatan. Contrariamente a la novela de Onetti, que reparte la voz en tres diferentes narradores, que están por fuera del mundo prostibulario, estos personajes, al asumir el oficio de la prostitución y la narración en primera persona, son de alguna manera los descendientes contestatarios de los “cadáveres” de Junta a los cuales se les niega la voz. Si desde ese vacío se alimentan las fantasías colectivas en la novela de Onetti, es desde una suerte de experiencia excesiva y al límite en donde se devela el cuerpo sexual y textual de estos dos jóvenes dedicados a la prostitución. Tanto Caicedo como Zapata, al desplazar una voz implícitamente masculina por una voz explícitamente femenina o homosexual, presentan la escritura no como un lugar neutro donde acaba por perderse toda identidad, hasta la del propio cuerpo, sino que es la propia identidad del cuerpo la que escribe. Si la práctica de una *performance* aparece como instancia sugerida en varios personajes de *Juntacadáveres* (la prostituta María Bonita, Junta y Malabia) los protagonistas de Caicedo y Zapata iluminan a partir de allí su experiencia en la prostitución. En el caso de La Mona es central el trayecto del descenso, el acceso a experiencias límite (promiscuidad, adicción a las drogas, alucinaciones) que tiene resonancias con el *pathos* asumido por algunas estrellas de rock de la época. En ese proceso de de-formación el ingreso en la prostitución se convierte en el último gesto que, en esa carrera al abismo, le otorga la posibilidad de la escritura como ejercicio de una dimensión ética y estética. En ese sentido, la finalización de *¡Qué viva la música!* con un manifiesto (exhortación a la rebeldía en contra de los valores burgueses) es el sello de autenticidad de su obra ya que revalida que su ingreso en la prostitución y la escritura de sus memorias es una apuesta visceral afín a la de un autor que, como Caicedo, también se desclasa y se hunde en el abismo. Si La Mona encarna la imagen del poeta maldito en un “paraíso infernal”, Adonis se constituye como personaje a partir de muchas y variadas dramatizaciones. Ambos personajes privilegian la mimesis del habla en sus relatos y miran con

sospecha la escritura: La Mona se refiere a los libros como objetos obsoletos y Adonis no da crédito a lo que pasa en ellos, pero sus historias terminarán, finalmente, publicadas en un libro. Con respecto a esta formulación del desprestigio del libro, ambos personajes parecen coincidir en que estos gestos de rechazo son el resultado de un acto *performativo* en tanto lo que está en juego en la obra es encontrar un nuevo principio de legitimidad para la literatura. El relato de sus autobiografías produce la ilusión de un acercamiento transparente a sus vidas, pero es justamente allí donde los narradores hacen un mayor desdoblamiento que termina definiendo la condición artificiosa del texto y la vocación teatral en el caso de Adonis y la vivencia de lo desmesurado en la Mona.

Por otra parte, en los protagonistas de Caicedo y Zapata se destacan la belleza y los atractivos físicos en afinidad con una vitalidad que dimensiona las implicaciones del trayecto de ambos en el mundo juvenil desenfrenado de finales de los años setenta. La representación de sus cuerpos en los relatos es medular porque les permite a los personajes inscribirlo como objeto de conocimiento que posibilita la lectura y escritura de los resquicios y fragmentos de sus procesos identitarios. Después de cada encuentro sexual, el cuerpo de La Mona asimila y transforma lo que le otorga esa experiencia. La Mona -nos dice- “calculo cuánto tengo de ellos [parejas sexuales] en mí, cuántas botellas llenaría, podría pegarles etiqueta y venderlas como producto de hombre que se ha vuelto nada” (96). Con ello nos sugiere que en ese proceso de absorberlo todo visceralmente se erige ese carácter vitalista (excesivo) que termina dando forma en el ejercicio de la escritura. En *El Vampiro*, los episodios hipocondriacos que sufre Adonis no sólo confirman la teatralidad como clave principal de su representación, sino que subraya que en esa lectura minuciosa de su propia fisiología (contagiado con enfermedades venéreas y expuesto a repetidas crisis nerviosas) se trazan los nexos entre lo que Adonis es y la representación de lo que es. No

es casual que después de todas las identidades que Adonis dramatiza se exponga el caso de la hipocondría como un acto de origen narrativo que busca formular una historia creíble a partir de enfermedades inexistentes.

Por otra parte, ante las fantasías colectivas que derivan del vacío de una representación en *Juntacadáveres*, la corporalidad de la niña virgen y la madre enferma convoca las fantasías individuales de un viejo cercano a la muerte y de un hijo que ve morir a la madre. *Memoria de mis putas tristes* se ofrece, en gran medida, como texto que resalta los filtros y mediaciones a través de las cuales se erige la fantasía del viejo periodista: la imposibilidad de representar un acto que nunca ocurre dispone el cuarto del prostíbulo y el cuerpo de la niña como el espacio y el objeto de la escritura. Si para el protagonista, las experiencias sexuales con las prostitutas del pasado conforman una larga lista de encuentros, el hallazgo de la niña, por intermedio de una *madame*, y el acto fundante de descubrir el placer sólo a partir de la contemplación (el cuerpo de la niña no termina de entregarse) abren las posibilidades de escribir una obra, de convertirse en autor. En ese proceso es relevante que las prostitutas que se relacionan con el protagonista en el presente de la narración, se propongan como mediadoras de una pulsión que alimenta la escritura: Castorina lo inicia sexualmente en la niñez, Rosa Cabarcas consigue la niña para sus noventa años y Casilda Armenta le sugiere una reflexión sobre el impacto de esa fantasía amorosa que es un parte aguas en su vida. El periodista se convierte en el maestro del amor, título que le asignan en la radio, como consecuencia de los renovados ejercicios de escritura que se distancian de las notas periodísticas escritas hasta entonces. La conciencia de su finitud, de las pérdidas y las ausencias de su vida se asocian a la experiencia inaugural de pagar por sexo y a cambio producir su texto.

Canción de tumba, finalmente, aúna el acto de una fantasía individual con el desempeño del oficio del escritor y de la madre prostituta. A pesar de que la primera imagen que vemos de Guadalupe Chávez sea la de una mujer desganzada e inmóvil en su cama de hospital, el narrador nos revela que un evento central en la vida de Marisela Acosta (una de las identidades que asume como prostituta) tiene que ver con su continua itinerancia por los prostíbulos en diferentes estados mexicanos. A la par de esta situación, Julián subraya la manía de su madre por adaptar un nuevo seudónimo en cada destino, lo que es interpretado como un acto simbólico en el que renueva sus anhelos de convertirse en otra. El relato ilustra repetidamente que los mecanismos de esta fantasía son afines a lo que Julián se propone con su escritura. Desde el hospital intenta transformar lo perceptible narrando tanto las experiencias que le suceden como las que cree que le ocurren y podrían ocurrir. Por eso el viaje temporal hacia el pasado que ambos compartieron se propone una revisión de todos los fragmentos en que la fantasía de la madre por convertirse en otra a través de la prostitución se revela afín con el arte de la fuga con que Julián identifica su oficio como escritor. Reflexionar a partir de esa condición nómada de la madre ilumina un ejercicio introspectivo sobre su idea de la sexualidad y el erotismo, la paternidad y la literatura.

Uno de los desafíos más grandes en esta investigación tiene que ver con la inclusión de la novela *El vampiro de la colonia Roma*, la única en donde se narra la prostitución de un personaje masculino. El análisis de *El vampiro* enriquece esta investigación porque permite sopesar analogías y disimilitudes con las otras obras del corpus que se enfocan en mujeres prostitutas, pero al mismo tiempo se vería beneficiado al ponerse en relación con otras novelas enfocadas en la prostitución masculina. Aunque estas representaciones son mucho más escasas en la literatura, valdría la pena revisarlo en confluencia con *Las púberes canéforas* (1983) de José Joaquín

Blanco, *La virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo y la reciente novela de Alicia Giménez Bartlett *Hombres desnudos* (2015) para dilucidar con mayor amplitud los alcances de la relación metafórica entre artista y prostituto.

El tema de la prostitución y la literatura en la narrativa latinoamericana ha sido abordado en convergencia con otros campos de reflexión en el ámbito de la cultura, la medicina, la legalidad y el género y la sexualidad. Esta tesis ha delimitado el objeto de estudio a una reflexión literaria del asunto y en ese sentido se propone como un aporte a la discusión de la crítica literaria. No obstante, hay un campo para seguir explorando en el futuro, que bien podría ser a través del diálogo con fuentes audiovisuales de las novelas del corpus e, incluso, otros textos escritos por exprostitutas. En el año 2005, por ejemplo, la exprostituta brasilera Raquel Pacheco, conocida como Bruna Surfistinha, se convierte en un fenómeno editorial tras la publicación del libro *O doce veneno do escorpiao: O diario de uma garota de programa*¹⁸⁸. El libro que se proclama como una autobiografía que recuenta sus experiencias como prostituta en clubes privados en los barrios de clase alta in Sao Paulo inaugura una profusión de textos escritos o co-escritos por mujeres que se han dedicado a la prostitución¹⁸⁹. En tal sentido, valdría la pena indagar cómo se construye nuestro objeto de estudio desde estas otras narrativas que se proponen como novedosas reelaboraciones entre las imágenes del escritor y la prostituta.

¹⁸⁸ Según Lores, en pocos meses “the book has already sold 250.000 copies in the country, (...). It’s also become a hit in Argentina, Portugal, and Spain, where it was released as well.” (89). Además de haber convertido el texto en un *best seller*, Bruna Surfistinha logra conseguir apoyo económico estatal para filmar una película basada en su libro, que se estrena en el 2011 y se convierte en un éxito de taquilla.

¹⁸⁹ En ese sentido aparecen las siguientes publicaciones referidas como autobiografías: *Filha, mãe, avó e puta* (2008) de Gabriela Leite, exprostituta y socióloga. *Atrapada por la mafia Yacuja* (2009) de la colombiana Marcela Loaiza. *Las ocultas: una experiencia de la prostitución* (2012) de la española Marta Elisa de León y *La chica de Cartagena. La mujer que puso en jaque al Servicio Secreto de los Estados Unidos de la colombiana* (2012) Dania Londoño.

A pesar de las naturales limitaciones de esta tesis, confío en haber logrado poner de relieve que en las cinco novelas analizadas desde *Juntacadáveres* hasta *Canción de tumba* se subraya la pertinencia del tropo de la prostitución como una instancia para la reflexión sobre la literatura.

Bibliografía

- Agustín, José. "La contracultura en México: La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas." México, D.F: Editorial Grijalbo, 1996. PDF.
- Aínsa, Fernando. "Las trampas de Onetti." Montevideo: Editorial Alfa (1970). Impreso.
- Álvarez, Luis Alberto. "Historia del cine colombiano." Nueva historia de Colombia 6 (1989). Impreso.
- Álvarez, Alexandra. "Ídolos rotos de Manuel Díaz Rodríguez una tropical" novela de artista". Nueva Revista de Filología Hispánica 41.1 (1993): 293-331. Web. Dic. 2015.
- Álvarez, Luis Alberto. "Historia del cine colombiano." Nueva Historia de Colombia 6 (1989): 237-268. Impreso.
- Alzate, Gastón. "Resistencia y sicotropicos-comentarios a la novela";Qué viva la música!" de Andrés Caicedo." Latin American Literary Review 24.48 (1996): 39-55. Impreso.
- . "El descentramiento de la palabra: Andrés Caicedo Estela." Literatura y cultura. Narrativa colombiana del Siglo XX. (2000). Impreso.
- Aristizábal, Luis H. "Una conspiración de monjes medievales". Reseña de Gabriel García Márquez, Memoria de mis putas tristes, Boletín Cultural y Bibliográfico 42.68 (2005): 119-123. Impreso.
- Bakhtin, M M. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo veintiuno editores, 1982. Impreso.
- . *The dialogic imagination: Four essays*. Vol. 1. University of Texas Press, 2010. Impreso.
- Balderston, Daniel. "Interpellation, Inversion, Identification: The Making of Sexual Diversity in Latin American Literature, 1895 1938." A Contracorriente 6.104 (2009): 21. Impreso.
- Balzac, Honoré de. *La obra maestra desconocida*. Córdoba. Argentina: Ediciones del Sur. 2005. Web.
- Barthes, Roland. "La muerte del autor." Trad. C. Fernández Medrano. La Letra del Escriba 15. 1968. Web.
- . *Critical Essays*. Evanston: Northwestern University Press, 1972.
- . *Sade, Fourier, Loyola*. New York: Hill and Wang, 1976. PDF.
- . *Variaciones sobre la escritura*. Barcelona: Paidós, 2002. Impreso.
- . *El grano de la voz Entrevistas 1962-1980*. México: Siglo Veintiuno Editores, SA, 1983. Impreso.

- Bataille, Georges, y José Vila Selma. *La literatura y el mal*. Madrid: Taurus, 1959.
- Bataille, Georges, Llosa M. Vargas, y Hans Bellmer. *Historia del ojo*. Barcelona: Tusquets, 1982. Impreso.
- Bataille, Georges, y Escalona F. Muñoz. *La parte maldita: Precedida de la noción de gasto*. Barcelona: Icaria, 1987. Impreso.
- Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*. Madrid: Francisco Beltrán, 1923. Impreso.
- Baugess, James S, y Abbe A. DeBolt. *Encyclopedia of the Sixties: A Decade of Culture and Counterculture*. Santa Barbara Calif.: Greenwood, 2012. Impreso.
- Beauvoir, Simone. *El segundo sexo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1999. Impreso.
- Bell, Shannon. *Reading, Writing, and Rewriting the Prostitute Body*. Bloomington: Indiana University Press, 1994. Impreso.
- Benedetti, Mario. *El escritor latinoamericano y la revolución posible*. México: Editorial Nueva Imagen, 1974. Impreso.
- Benjamin, Walter y Jesús Aguirre. "Iluminaciones II." *Baudelaire: un poeta en el esplendor del capitalismo*. Madrid: Taurus (1972). Impreso.
- . *The Arcades Project*. Trad. Eiland, Howard y Kevin McLaughlin. Ed. Tiedmann, Rolf. Cambridge, Mass.: Belknap Press, 1999. Impreso.
- Bernheimer, Charles. *Figures of ill repute: representing prostitution in nineteenth-century France*. Durham: Duke University Press, 1997. Impreso.
- Beverley, John. "Anatomía del testimonio." *Revista de crítica literaria latinoamericana* 13.25 (1987): 7-16. PDF.
- Blanco, José Joaquín. "Luis Zapata: el salto a la muerte." *Crónica literaria. Un siglo de escritores mexicanos* (1996): 543-546. Impreso.
- Bolaño, Roberto. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2004. Impreso.
- Botero, Beatriz. "La increíble historia de Memoria de mis putas tristes y de Mustio Collado: El abuelo desalmado". *Revista de estudios colombianos*. 2012 01 01: 36-45. Impreso.
- Brooks, Peter. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. New York: A.A. Knopf, 1984. Impreso.
- Buci-Glucksmann, Christine. *Baroque Reason: The Aesthetics of Modernity*. London: Sage Publications, 1994. Impreso.

- Burke, Peter. *Language, Self and Society: a social history of language*. Dearborn Trade Publishing, 1991. Impreso.
- Burroughs, William S., and Allen Ginsberg. *The yage letters*. City lights books, 1975. Impreso.
- Butler, David. "Carnivalization and the fragmented body in Juan Carlos Onetti." *Bulletin of Spanish Studies* 82.1 (2005): 75-100. PDF.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990. Impreso.
- Caicedo, Estela A, Luis Ospina, y Rey S. Romero. *Ojo al cine*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 1999. Impreso.
- Caicedo, Estela A, y Alberto Fuguet. *Mi cuerpo es una celda: una autobiografía*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2008. Impreso.
- Caicedo, Estela A. *El cuento de mi vida*. Barcelona: Verticales de Bolsillo, 2008. Impreso.
- . *El libro negro de Andrés Caicedo: la huella de un lector voraz*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2008. Impreso.
- . *¡Qué viva la música!* Bogotá: Alfaguara, 2012. Impreso.
- Camargo, Camilo Enrique Jiménez. *Literatura, juventud y cultura posmoderna: la narrativa antiadulta de Andrés Caicedo*. U. Pedagógica Nacional, 2006. Impreso.
- Cambacérès, Eugenio. *Música Sentimental: Silbidos De Un Vago*. Buenos Aires: Stockcero, 2005. Impreso.
- Camps, M. (2013). Reseña de Canción de tumba. *Chasqui*, 42(1), 218-219. Web. Enero 2016.
- Cánovas, Rodrigo. *Sexualidad y cultura en la novela hispanoamericana: la alegoría del prostíbulo*. Santiago de Chile: Lom Ediciones, 2003. Impreso.
- Cass, Jeremy L. "Why Is No One Talking about Memoria de mis putas tristes?" *South Atlantic Review* 76.1 (2011): 113-128. Impreso.
- Castillo, Debra A. "Meat shop memories: Federico Gamboa's "santa"." *Inti* 40/41 (1994): 175-192. PDF.
- . *Easy Women: Sex and Gender in Modern Mexican Fiction*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998. Impreso.
- Coetzee, J. M. "Sleeping beauty." *New York review of books* 3 (2006): 4-10. Web. Junio 2015.

- Concha, Jaime. "Un tema de Juan Carlos Onetti." Ed. Helmy F. Giacomani. Anaya-Las Americas, 1974. 131-145.
- Córdoba, Edwin Carvajal. "Música y ciudad en Qué viva la música de Andrés Caicedo." *Estudios de Literatura Colombiana* 3 (2013): 40-49. Impreso.
- Cortazar, Alejandro. "El discurso utópico en la obra narrativa de Luis Zapata." *Revista Hispánica Moderna* 54.2 (2001): 413-426. Impreso.
- Covarrubias, Alicia. "El vampiro de la colonia Roma de Luis Zapata: La nueva picaresca y el reportaje ficticio." *Revista de crítica literaria latinoamericana* (1994): 183-197. Impreso.
- Dabove, Juan Pablo. "La fiesta popular, la banda de bandidos, la "bola": la Revolución y sus metáforas en Los de abajo." *Heterotopías: narrativas de identidad y alteridad latinoamericana*. Pittsburgh: Biblioteca de América (2003): 167-195. PDF.
- Defoe, Daniel. *The Fortunes & Misfortunes of the Famous Moll Flanders*. Champaign, Ill: Project Gutenberg, 1990. Web.
- . *Roxana: The Fortunate Mistress*. Champaign, Ill: Project Gutenberg, 1990. Web.
- Deleuze, Gilles, y Irene . Agoff. *Presentación de Sacher-Masoch: Lo frío y lo cruel*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2001. PDF.
- Doub, Yolanda A. *Journeys of Formation: The Spanish American Bildungsroman*. New York: Peter Lang, 2010. Impreso.
- Duchesne, Winter J. *Equilibrio encimita del infierno: Andrés Caicedo y la utopía del trance*. Cali: Archivos del Índice, 2007. Impreso.
- Dumas, Alejandro. *La dama de las camelias*. Santa Fe: El Cid Editor, 2009.
- El Ciervo 61.736 (2012): 42. Web. Noviembre. 2015.
- Flores, Francisca González. "Gabriel García Márquez y Yasunari Kawabata: el bel vivir y el bel morir. A propósito de "Memoria de mis putas tristes"." *Revista de crítica literaria latinoamericana* 34.67 (2008): 335-345. Impreso.
- Foster, David William. *"Gay and lesbian themes in Latin American writing"*. University of Texas Press, 1991. Impreso.
- . *Sexual textualities: Essays on queer/ing Latin American writing*. University of Texas Press, 1997. Impreso.
- Foucault, Michel. "The care of the self: The history of sexuality, vol. 3." New York: Pantheon (1986). Impreso.

- Gallagher, Catherine. "George Eliot and Daniel Deronda: The Prostitute and the Jewish Question." *Sex, Politics, and Science in the Nineteenth-Century Novel* (1986): 39-62. Impreso.
- Gamboa, Federico. *Santa*. Letras hispánicas 523. Ed. Ordiz, Javier. Madrid: Cátedra, 2002. Impreso.
- García-García, José Manuel. El humor en la novela Mexicana, 1964-1989. Tesis Doctoral. University of Kansas, Spanish and Portuguese, 1991. Impreso.
- García Márquez, Gabriel. *Memoria de mis putas tristes*. Bogotá: Norma-Mondadori, 2004. Impreso.
- . La increíble y triste historia de la cándida Eréndida y de su abuela desalmada. New York: Vintage Español, 2010. Impreso.
- . Vivir para contarla. Barcelona: Literatura Random House, 2015. Impreso.
- Gilman, Sander L. "Sexology, psychoanalysis, and degeneration: from a theory of race to a race to theory." *Degeneration: The dark side of progress* (1985): 72-96. Impreso.
- Gimbernat, Javier Gonzalez. New cultural identities through literature and rock music in Latin America (Mexico, Colombia, Argentina, Brazil). Tesis Doctoral. University of Colorado at Boulder, 2013. Impreso.
- Granados, Esperanza. "Memoria de mis putas tristes y el poder liberador de un sueño." *Revista Iberoamericana* 74.224 (2008): 703-709. Impreso.
- Gómez, Felipe. "Misterio regio: Contracultura y el cadáver de Caicedo." Tesis Doctoral. University of Michigan. 2007. Impreso.
- . "De Andrés Caicedo a León Valencia: ¿el suicidio como clausura o como apertura?" (2009). *La estela de Caicedo. Miradas críticas*. Ed. Duchesne Winter y Gómez Gutiérrez. Pittsburg, 2009. 367-380. Impreso.
- González, María R. *Imagen de la prostituta en la novela mexicana contemporánea*. Madrid: Editorial Pliegos, 1996. Impreso.
- Gutiérrez, Girardot R. *Modernismo*. Barcelona: Montesinos, 1983. Impreso.
- Haskell, Yasmin A. *Diseases of the imagination and imaginary disease in the Early Modern Period*. Turnhout: Brepols, 2011. Impreso.
- Herbert, Julián. *Canción de tumba*. Barcelona: Random House Mondadori, 2011. Impreso.

- Hernández, María A. "De la hetaera a la ramera: El viaje alegórico de la prostituta hacia la modernidad latinoamericana, 2010." Tesis Doctoral. Stanford University, 2010. PDF.
- Herrera- Olaizola, Alejandro. "Homosexuales en escena: Identidad y performance en la narrativa de Luis Zapata." *Antipodas* 11-12 (1999): 249. Impreso.
- Horcasitas, Ricardo Pozas. "El quiebre del siglo: los años sesenta (The break of the century: the 1960s)." *Revista mexicana de sociología* (2001): 169-191. PDF.
- Hutcheon, Linda. *A theory of parody: The teaching of twentieth-century art forms*. New York: Methuen, 1985. Impreso.
- Huyssen, Andreas. "Mass culture as woman: modernism's other." *After the great divide*. Palgrave Macmillan UK, 1986. 44-62. Impreso.
- Jaén, Didier T. "La neopicaresca en México: Elena Poniatowska y Luis Zapata." *Tinta* 1.5 (1987): 23-29. PDF
- Laguarda, Rodrigo. "El vampiro de la colonia Roma: literatura e identidad gay en México." *Takwá*. Núms. 11-12 (2007): 173-192. Impreso.
- Lang, Karen Poe. "En la triste calma de tu sueño. Lectura de dos textos de Gabriel García Márquez: "El avión de la bella durmiente" y Memoria de mis putas tristes." *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica* 39.2 (2013): 51-60. Impreso.
- Lara y Pardo, Luis. *La Prostitución en México*. Paris; México: Vda. de C. Bouret, 1908. *Nineteenth Century Collections Online*. Web. Sep. 2015.
- Lewis, Ann M, y Markman Ellis. *Prostitution and Eighteenth-Century Culture: Sex, Commerce and Morality*. London: Pickering & Chatto, 2012. Impreso.
- Lewis, Bart L. "Juan Carlos Onetti and the auto-referential text." *Hispanofila* 32.3 (1989): 73-86. Impreso.
- Lewis, Paul Vek. "La noche delincuente: La representación del prostituto en El vampiro de la colonia Roma, Las púberes canéforas y La Virgen de los Sicarios." *Journal of Iberian and Latin American Research* 9.1 (2003): 73-94. PDF.
- Lombroso, Cesare, and Guglielmo Ferrero. *Criminal Woman, the Prostitute and the Normal Woman*. London: Duke University Press, 2004. Impreso.
- Los Inrockuptibles. Blog literario. Capelli.
- Ludmer, Josefina. Onetti: *Los procesos de construcción del relato*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1977. Impreso.

- Luiselli, Alessandra. "Los demonios en torno a la cama del rey: pederastia e incesto en Memorias de mis putas tristes de Gabriel García Márquez." *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* 32 (2006): 35. Impreso.
- Maffi, Mario. *La cultura underground*. Bari: Laterza, 1973. Impreso.
- Maliandi, Ricardo. *La novela dentro de la novela. Ensayo sobre el sentido y la función de la auto-referencia novelística*. Buenos Aires: Ramos Americana Editora, 1981. Impreso.
- Marquet, Antonio. *El crepúsculo de heterolandia: mester de jotería: ensayos sobre cultura de las exhuberantes tierras de la nación queer*. México, D.F: Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco, 2006. Impreso.
- Marwick, Arthur. *The sixties: Cultural Revolution in Britain, France, Italy, and the United States, c. 1958-c. 1974*. A&C Black, 2011. Impreso.
- Medina, Alberto. "De nómadas y ambulantes: El vampiro de la colonia Roma o la utopía suplantada." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* (2008): 507-521. Impreso.
- Mejía, Álvaro Tirado. *Los años sesenta: una revolución en la cultura*. Bogotá: Penguin Random House, 2014. Impreso.
- Millington, Mark. *Reading Onetti: Language, Narrative, and the Subject*. Liverpool, Great Britain: F. Cairns, 1985. Impreso.
- . "García Marquez's Novels of Love." *The Cambridge Companion to Gabriel García Marquez* (2010). Impreso.
- Molloy, Sylvia. "Dispersiones del género: Hispanismo y disidencia sexual en Augusto D'Halmar." *Revista Iberoamericana* 65.187 (1999): 267-280. PDF.
- Monsiváis, Carlos. "Los 41 y la gran redada." *Letras libres* 4.40 (2002): 22-29. Web. Junio 2015.
- . "El cine mexicano." *Bulletin of Latin American Research*. 25.4 (2006): 512-516. PDF.
- . "De las variedades de la experiencia homoerótica." *Debate Feminista*. 35 (2007): 163-192.
- . *Salvador Novo: lo marginal en el centro*. Ediciones Era, 2013. Impreso.
- Mordell, Albert. *The erotic motive in literature*. New York: Collier Books, 1962. Impreso.
- Moreno, Liliana. "Siempre viva o la heroína cruel: aspectos del mito femenino en ¡Qué viva la música de Andrés Caicedo! La estela de Caicedo. Miradas críticas. Ed. Duchesne Winter y Gómez Gutiérrez. Pittsburg, 2009. 341-356. Impreso.
- Nord, Deborah Epstein. *Walking the Victorian streets: Women, Representation, and the City*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1995.

- Nouzeilles, Gabriela. "La ciudad de los tísicos: tuberculosis y autonomía." *Anales de la literatura española contemporánea*. Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1998. Impreso.
- Ochoa, Marín J. M. La narrativa de Andrés Caicedo: Tesis Laureada. Manizales, Colombia: Universidad de Caldas, Fondo Editorial, 1993. Impreso.
- Onetti, Juan C, y Molina A. Muñoz. *Juntacadáveres*. Barcelona: Seix Barral, 2003. Impreso.
- . *La vida breve*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1968. Impreso.
- Onetti, Juan Carlos, y Daniel Balderston. Novelas cortas. Vol. 59. Alción Editora, 2009.
- Onetti, Juan C, y Ángel Rama. *El pozo*. Montevideo: Editorial Arca, 1965.
- Ortega, Julio. "Memoria de mis putas tristes". *Cuadernos hispanoamericanos* 657 (2005): 71-76.
- . "Sexo y ficción en García Márquez." *Inti* 63/64 (2006): 301-304. Impreso.
- Osornio, Juan Carlos Rocha. *El espacio torcido: La narrativa mexicana de temática homosexual masculina* (1977-1997). Verbum Editorial, 2015. Impreso.
- Oviedo, José Miguel. "Noventa años de soledad." *Insula. Revista de Ciencias y Letras* 62.723 (2007): 15-16. PDF.
- Palacios, Salvador Daza. "Ese músico que García Márquez lleva dentro: citas musicales en "Memoria de mis putas tristes"." *Gabriel García Márquez, la modernidad de un clásico*. Editorial Verbum, 2009. Impreso.
- Paz, Octavio, y Enrico Mario Santí. *El laberinto de la soledad*. Vol. 346. Madrid: Cátedra, 1993. Impreso.
- Paz, Soldán. "Formas de leer Canción de tumba". *El río fugitivo*. Blogspot, 7 de abril 2012. Web.
- Porter, Roy. "Expressing yourself ill": The language of sickness in Georgian England." (1991). Impreso.
- Perlongher, Néstor. *La prostitución masculina*. Capital Federal [i.e. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1993. Impreso.
- Pron, Patricio. "México devorando a sus hijos". *Reseña de Canción de tumba*. Letras libres. Blogspot, marzo 2012. Web.
- Pujol, Sergio Alejandro. *Las ideas del rock: genealogía de la música rebelde*. Facultad Libre Rosario, 2007. Impreso.

- Rama, Ángel. "El narrador ingresa al baile de máscaras de la modernidad." *Juan Carlos Onetti*. Taurus Ediciones, 1987. Impreso.
- . "El boom en perspectiva: la crítica de la cultura en América Latina." *Biblioteca Ayacucho, s/dp*: 266-306. Impreso.
- Restrepo, Laura. *La Novia Oscura*. Barcelona: Alfaguara, 2015. Impreso.
- Roszak, Theodore. *The Making of a Counter Culture: Reflexions on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition*. Doubleday, 1968. Impreso.
- Rechy, John. *City of night*. New York: Grove Press, 1963. Impreso.
- Romero, Rey S. *Andrés Caicedo, o, la muerte sin sosiego*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2007. Impreso.
- Rosenthal, Laura J. *Infamous Commerce: Prostitution in Eighteenth-Century British Literature and Culture*. Ithaca, N.Y: Cornell University Press, 2006. Impreso.
- Rosenzvaig, Marcos. *Copi: sexo y teatralidad*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2003. Impreso.
- Ruiz, Bladimir. "Prostitución y homosexualidad: interpelaciones desde el margen en El vampiro de la colonia Roma de Luis Zapata." *Revista iberoamericana* 65.187 (1999): 327-339. Impreso.
- Ruffinelli, Jorge. *Onetti antes de Onetti*. Taurus Ediciones, 1987. Impreso.
- . "Código y lenguaje en José Agustín." (1975). Web. Octubre 2014.
- Salmeron Tellechea, Cecilia. "La Generación Beat como correlato de *El vampiro de la colonia Roma*." *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 10 (2004): 73-84. Impreso.
- Santos Calderón, Enrique. "El periodismo en Colombia, 1886-1986." *Nueva historia de Colombia* 6 (1989): 109-136. Impreso.
- Schaefer-Rodríguez, Claudia. "The power of subversive imagination: Homosexual utopian discourse in contemporary Mexican Literature." *Latin American Literary Review* 17.33 (1989): 29-41. Impreso.
- Schneider, Luis Mario. *La novela mexicana entre el petróleo, la homosexualidad y la política*. Nueva Imagen, 1997. Impreso.
- . Schneider, Luis Mario. "La iglesia de Onetti: El prostíbulo." Eds. Daniel Balderston, Juan José Saer, and Pablo Rocca. *Centre de Recherches Latino-Américaines*, 2009. 807-809. Impreso.

- Schulenburg, Chris T. "El vampiro de la colonia Roma": Mexico city's maps and gaps." *Chasqui* 39.2 (2010): 85-98. Impreso.
- Sefchovich, Sara. *Demasiado Amor*. México, D.F: Alfaguara, 2010. Print.
- Segal, Judy. *Health and the rhetoric of medicine*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2008. Impreso.
- Shouse, Corey C. "Bailando los binarios: la industria cultural y el sujeto postmoderno en ¿Qué viva la música!." *University of Pittsburg*: 57-62. PDF.
- Sifuentes Jáuregui, Ben. "The Swishing of Gender: Homographetic Marks in *Lazarillo de Tormes*." *Hispanisms and Homosexualities* 40 (1998). PDF.
- Solomon, Claire. *Fictions of the Bad Life: The Naturalist Prostitute and Her Avatars in Latin American Literature, 1880-2010*. Columbus, Ohio: Ohio State University Press, 2014. Impreso.
- Swanson, Philip, ed. *The Cambridge Companion to Gabriel García Márquez*. Cambridge University Press, 2010. Impreso.
- Taylor, Diana, y Morales J. Villegas. *Negotiating Performance: Gender, Sexuality, and Theatricality in Latin/o America*. Durham: Duke University Press, 1995. Impreso.
- Tono, Lucía. "La oralidad desde la escritura". Tesis doctoral. Providence: Brown University, 1999. PDF.
- Toro, José C. *El Cuerpo Rosa: Literatura gay, homosexualidad y ciudad: Los espacios de entretenimiento de la ciudad de México a través de la novela*. México: Verbum Editorial, 2015. Impreso.
- Toro, Vera, Sabine Schlickers, y Ana Luengo. "La obsesión del yo: la auto (r) ficción en la literatura española y latinoamericana". Vol. 46. *Iberoamericana*, 2010. PDF.
- Torres-Ortiz, Víctor F. *Transgresión y ruptura en la narrativa de Luis Zapata*. Tesis doctoral. University of New Mexico, 1996. Impreso.
- Ugaz, Jimena. "La historia ciudadana y la monstruosidad de la filiación en dos novelas de Onetti." *Colorado Review of Hispanic Studies*, 2004, 2 (1), p. 151-71. PDF.
- Vargas, Llosa M. *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*. Lima: Alfaguara, 2008.
- . "Todas putas". *El PAIS*, junio 8 2003. Web. Marzo 2015.
- . "No hemos accedido al erotismo." *El Tiempo* octubre 28 2010. Web. Marzo 2015.

- . *La verdad de las mentiras*. Madrid: Punto de Lectura, 2011.
- Vera Toro, Sabine Schlickers, Ana Luengo (eds.) *La obsesión del yo: la auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2010. PDF
- Verani, Hugo J. "Un diálogo de artistas fracasados: Juntacadáveres." (1980). Impreso.
- . *Onetti, El ritual de la impostura*. Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores, 1981. Impreso.
- . "Juan Carlos Onetti: La aventura de la escritura." *Nueva Revista de Filología Hispánica* (1995): 125-144. Impreso.
- Viart, Dominique. "Dime quien te obsesiona: Paradojas de lo autobiográfico." *Cuadernos Hispanoamericanos* 621 (2002): 63-74. PDF.
- Walkowitz, Judith R. *Prostitution and Victorian Society: Women, Class, and the State*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980. Impreso.
- Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Methuen, 1984. Impreso.
- Westmoreland, Maurice. "Camp in the Works of Luis Zapata." *Modern Language Studies* (1995): 45-59. Impreso.
- Williams, Raymond L. *Una década de la novela colombiana: La experiencia de los sesenta*. Bogotá: Plaza & Janés, 1981. Impreso.
- . "Andrés Caicedo's ¡Qué viva la música!: Interpretation and the fictionalized reader". *Revista de estudios hispánicos* 17.1 (ene. 1983): 43-54. PDF.
- Wind, Ariel. "Mexico City and its Monsters: Queer Identity and Cultural Capitalism in Luis Zapata's 'El vampiro de la colonia Roma'." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* (2014): 579-604. Impreso.
- Wolson, Gabriel. "El virus y la contingencia." *Reseña de Canción de tumba*. *Crítica*. *Revista Crítica* 149. Blogstop, Julio 6 2012. Web.
- Zapata, Luis. *El vampiro de la Colonia Roma: Las aventuras, desventuras y sueños de Adonis García*. México, D.F: Random House Mondadori, 2012. Impreso.
- Zola, Emilio. *Naná*. México, DF.: Editorial Porrúa, 2006.