

El lector como *voyeur*
Sexualidad y perversión en *El futuro no es nuestro*
(jelige: voyeur)

I. SEXUALIDAD Y EROTISMO

La representación del cuerpo humano desnudo y del erotismo es uno de los temas más interesantes del arte, aparece en todas las edades y en casi todas las tendencias artísticas. Este trabajo se centrará en la literatura hispanoamericana contemporánea y analizará la presencia de la sexualidad en la antología titulada *El futuro no es nuestro. Nueva narrativa latinoamericana*, compilada por Diego Trelles Paz. Dicho libro contiene veinte cuentos de veinte escritores jóvenes pertenecientes a quince países diferentes, intentando ofrecer una visión sintetizadora de la literatura más reciente. La mitad de los relatos cuenta con carácter erótico en el sentido de que los órganos genitales primarios y secundarios se encuentran en primer plano, dando lugar a la introducción de alguna forma de la sexualidad o del erotismo, que muchas veces tienen que ver con la violencia. Después de la introducción al tema, mi primer objetivo será ofrecer una tipología de las diferentes formas de lo sexual o de lo erótico en estos diez cuentos, después dedicaré una parte a las preguntas que planteé al leer el libro: me interesa principalmente el papel que desempeña la sexualidad en dichos relatos. Para llegar a consecuencias válidas, considero importante llevar a cabo una reflexión sobre la frontera que separa literatura y pornografía, mientras también es indispensable enumerar los antecedentes más importantes de la literatura erótica en el ámbito hispanoamericano. Para cerrar el ensayo, me gustaría meditar sobre el postmodernismo como corriente –o, mejor dicho, época– literaria e incluso social, con el estudio paralelo de la realidad representada por los autores de la antología.

Muchas veces se oye decir que durante el acto carnal el hombre acciona como si fuera un animal, sin embargo, Octavio Paz opina que la complejidad del coito se había desarrollado después de separarnos del mundo animal, puesto que los objetivos de la naturaleza se difieren radicalmente de los de la sociedad. Es decir, la sociedad es algo contranatural que somete a control todas nuestras acciones que serían naturales, entre ellas, la sexualidad. De esta manera, debemos hacer una distinción entre sexualidad y erotismo: si la sexualidad representa lo instintivo, lo natural, entonces el erotismo es algo socializado, por ende, desnaturalizado

(Paz, 16-17). El punto de partida de nuestro trabajo debe ser esta afirmación, de esta forma, analizando la antología tendremos que distinguir entre lo que es sexual y lo que es erótico.

Si queremos ver el primer síntoma de la transformación de la sexualidad en erotismo, debemos mencionar la importancia de la reorganización de la vida humana al introducir el trabajo sistematizado en la vida diaria. Este hito planteó todo tipo de prohibiciones y la creación de reglas que acompañaron –y todavía están acompañando– la rutina diaria, dice Bataille (45). Según el mismo autor, las prohibiciones se fundamentan en el miedo, mientras el objetivo fundamental de introducir tales restricciones es evitar la violencia (52, 45). Con la introducción de estas reglas, el hombre intenta excluir la agresión, sin embargo, seguimos teniendo una relación ambigua con ella puesto que –a pesar de que provoca pavor– nos fascina la transgresión o subversión de dichos reglamentos (Bataille, 55). De esto llegamos a saber que la sociedad no solamente prohíbe las cosas que el hombre teme, sino también las que goza *demasiado*. En este caso concreto, regulariza el instinto sexual: el hombre trabajador no se hallará en disposición de su apetito carnal cuando quiera, sino cuando le está permitido. Foucault afirma que desde el siglo XVIII –con la burguesía en desarrollo– la sexualidad *se encierra*, es decir, se limita al hogar y a la intimidad, además, también es la época de la represión: las perversiones se ven reprobadas y la sexualidad infantil se convierte en tabú (Foucault, 7-9). Las prohibiciones solamente se disminuyen en el siglo XX, con la introducción de una tolerancia relativa, mientras las sociedades modernas intentan rodear la sexualidad del mayor misterio, hablando sobre ella como si fuera un secreto, una especie de tabú (Foucault, 115, 38). No obstante, ya desde el siglo XIX empieza a desarrollarse un discurso sobre el coito y, paralelamente, la actividad sexual comienza a formar parte de las conversaciones diarias de las ciencias –psicología y medicina–, de la Iglesia –durante las penitencias– y de la vida política –control consciente sobre las tasas de natalidad, por ejemplo (Foucault, 16). A base de todos estos factores podemos concluir que en esta época –al menos según Foucault– la sexualidad poco a poco se convierte en discurso. Pero ¿qué pasa con los libros eróticos que se publican ya desde la antigüedad? ¿Y con las estatuas que desde muy pronto representan cuerpos desnudos? ¿No hay discurso erótico en dichas obras y en muchas otras? Siendo la sexualidad uno de los temas que preocupan al hombre desde el principio de los tiempos, existen innumerables representaciones artísticas –entre ellas literarias– sobre el tema.

“El futuro no es nuestro aspira a volver sobre los pasos iniciales del diálogo productivo, de la alianza germinal, del pacto maravilloso entre escritor y lector que forjaron la

madurez y la modernidad en el proceso creativo como un asunto abierto, interactivo y recíproco” (Trelles Paz, 26). El antólogo llama la atención sobre la importancia del discurso literario y sobre la reivindicación del lector activo, por lo tanto, podemos considerar la antología como la propuesta de una conversación provechosa. El mismo Trelles Paz opina que el erotismo es uno de los temas predominantes de la antología y “no es este, desde luego, ajeno a la matriz de la violencia porque la sexualidad que muestran estos textos está permeada por lo ambiguo, lo extraño, lo anómalo y lo sórdido” (22). Ya a base de la cita tenemos la sospecha de que en *El futuro no es nuestro* la sexualidad no tendrá que ver con el amor, aunque tampoco sería correcto decir que el erotismo está ausente. De todas maneras, podemos afirmar que el libro no contiene muchas alusiones a la *ars erotica* platónica que es llamado “erotismo de los corazones” por Georges Bataille, frente al “erotismo de los cuerpos” que es la cópula carnal o el “amor vulgar” de Platón que se define por Fedro en *El banquete* como “el amor con que aman los hombres viles” (Bataille, 24 y Platón, 19). Además, Erixímaco, el médico de la obra platónica mencionada, opina que este tipo de amor tiene que ver con las enfermedades y –como en Platón el amor es una categoría estética y ética– creo que aquí alude a las perversiones (28-29).¹ Volviendo a la antología en cuestión, es evidente que la violencia –sea explícita o implícita– penetra en la mayoría de los diez cuentos que estudiaremos en lo sucesivo.

II. LA SEXUALIDAD EN EL FUTURO NO ES NUESTRO. EN BUSCA DE UNA TIPOLOGÍA

1. Violencia y perversión

Según Trelles Paz, la violencia cuenta con diferentes manifestaciones en los cuentos de la antología, apareciendo en las relaciones interpersonales: por una parte, es algo cotidiano, rutinario y generalizado, por otra parte, nace del enfrentamiento entre clases sociales (21-22). En algunos relatos, la relación entre sexualidad y agresión se complementa con un tercer componente: las diferentes perversiones del hombre. Hemos visto con Octavio Paz que el erotismo es la forma socializada de la sexualidad, es más, sus manifestaciones asoladoras también se integran en ella (18). Entonces, las perversiones –que muchas veces son la

¹ Naturalmente, la concepción de las perversiones ha cambiado mucho durante los siglos, sin embargo, considero importante señalar que según esta fuente, dichas anomalías también preocupaban al hombre de la antigüedad y no solamente a los médicos o psicólogos del siglo XIX como señala Foucault; pues la sexualidad como discurso aparece ya desde la filosofía griega clásica.

representación de la animalidad o de los instintos— ¿son naturales o desnaturalizadas? En la antología, las anomalías de la actividad sexual y las formas marginales de la cópula ofrecen un panorama amplio sobre los instintos que dirigen a los personajes, es decir, al hombre contemporáneo. Según Foucault, la sociedad burguesa del siglo XIX —que es también la nuestra, añade— es la sociedad de la perversión evidente y astillada: por mejor decir, la sociedad actual es perversa (50). Añade que nuestra civilización no concibe o vive el gozo como práctica: no contamos con una *ars erotica*, sino con una *scientia sexualis*: hemos elaborado la ciencia de la sexualidad (57-60). Sin embargo, en los cuentos que pertenecen a esta categoría, sí que podemos detectar la existencia de la *ars erotica*: la presencia de las perversiones no significa en sí que tengan que ver con la *scientia sexualis*, sino se lleva a cabo la modificación de la concepción de la sexualidad normal o sana. Aquí podemos volver a la pregunta sobre la naturalidad de las perversiones; según Octavio Paz, las diferentes aberraciones y costumbres sexuales enfermizas sí que son naturales puesto que el deseo sexual —con todas sus manifestaciones— también es natural (15).

En «Sun-Woo» —obra del argentino Oliverio Coelho— la presencia de la perversión es evidente: se trata de los juegos eróticos de una misteriosa mujer coreana a los que somete al escritor argentino Elías Garcilazo, recién llegado a Seúl. El coito y la desnudez —trátese de perversiones o no— se convierten en un medio de comunicación: los personajes solamente pueden expresarse utilizando sus cuerpos ya que no hablan ninguna lengua en común. De este modo, la unión carnal se convierte en diálogo y lenguaje, representando dos cosas a la vez: por un lado, la entrega absoluta del yo y la indefensión —puesto que la ropa significa la pertenencia a la cultura—, por otro lado, es la primera fase de la pérdida de la identidad que abre paso a una “metamorfosis carnalesca” (Király, 289-792). Elías poco a poco se priva de su personalidad; los primeros síntomas de su metamorfosis se producen con su llegada a Seúl: “La repentina necesidad de ser avaro lo paralizó. Esa era la primera incidencia de Asia en su carácter: empezar a ahorrar lo que había derrochado toda su vida [...] como si esa ciudad fosforescente y húmeda desnudara la sombra de mediocridad que subyacía detrás de su garbo argentino” (32-33). Los cambios en su dedicación profesional siguen a los de su carácter: “Nunca lo había pensado, pero tenía la opción de dejar de escribir para vivir el anonimato de otro hombre” y “De vuelta, él la abrazó y vertió unas lágrimas en su hombro. Como si en este llanto redimiera los veinte años dedicados a la fantasía de ser un escritor, se sintió un hombre nuevo: dejaba atrás los caprichos, el conformismo y la ironía de un desconocido (37, 40). También resulta interesante observar cómo interviene el espacio en la metamorfosis de Elías:

el piso minimalista de Sun-Woo ya indica desde el primer momento las consecuencias trágicas, luego, “con los días del encierro la geometría del departamento se debilitó. Detrás de ese minimalismo límpido Elías elucidó un diseño hueco. Presumió que en cada visita Sun-Woo se llevaba algo” (38). De esta manera, el piso se convierte en un microcosmos cerrado que simboliza no solamente la pérdida, sino también la anulación de la personalidad del protagonista.²

«Árbol genealógico», escrito por la chilena Andrea Jęftanovic, no solamente tiene que ver con una perversión sexual –se trata de una historia de incesto– sino igualmente aparece la anulación de la personalidad, en este caso, con la utilización de otro recurso: el motivo de la formación de dobles y el consecuente deseo de la protagonista de crear una generación “circular”. La primera noche cuando padre e hija hacen el amor, se da comienzo la metamorfosis de los dos en una sola persona:

Me estaba besando a mí mismo. Me estaba acariciando en los huesos marcados, estaba chocando contra mi propia nariz aguileña, calcando mi frente estrecha. [...] De pronto miré la masa amorfa de nuestros cuerpos en el espejo de la pared. Me vi con las cuencas de los ojos vacías. Lancé un zapato para destruir la imagen pero no nuestro abrazo. [...] El secreto estaba por escribirse dentro del espejo. (120)

Este fragmento no solamente demuestra la actitud ambigua del padre –tema primordial que trataremos más adelante– sino también aparece en ello una especie de predestinación, la presencia de algo mítico. Según Király, el incesto no es una unión material sino mental que se lleva a cabo en el mito; en este caso concreto, el objetivo de la chica con la unión amorosa sería volver a los orígenes (866). Su idea es crear una sociedad nueva: “Es la maldición del origen pero es para un futuro mejor” (122). Pero si es la vuelta al origen, entonces no podemos hablar sobre el futuro: volviendo a los principios, el futuro se anula; la generación – como hemos dicho– se convierte en algo circular. Esta anonadación se simboliza por la repetición de los apellidos: “Su lengua sedienta por convocar nombres propios: Sebastianes, Carolinas, Ximenas, Claudios; un árbol genealógico con apellidos que se anulan unos a otros porque todos Espinoza Espinoza” (123).³ En cuanto a la generación, Sócrates afirma en *El*

² Algo muy parecido sucede en *Estrella distante* de Roberto Bolaño con los mitos que rodean al protagonista constantemente cambiante: sus compañeros del taller de poesía lo visitan y se dan cuenta de que su piso está cada vez más vacío.

³ La persecución del mito del incesto y el tema de la creación de una sociedad nueva no es una novedad en el ámbito de la literatura hispanoamericana del siglo XX: pensemos, por ejemplo, en *Cien años de soledad* de

banquete de Platón: “Porque es la generación algo eterno e inmortal, al menos en la medida que esto puede darse en un mortal”, pues el objetivo de la chica es crear una sociedad utópica para lograr la inmortalidad, justificable con la anulación de los nombres que podrían introducir un presente continuo (60).

Otro de los cuentos en el que violencia y perversión se entrelazan es «Rapiña», obra de la portorriqueña Yolanda Arroyo Pizarro. El relato es narrado en primera persona, lo que presta mayor brutalidad a la historia: el protagonista nos cuenta sobre la violación de una chica de unos diez años, llevada a cabo por dos hombres. Los hechos en sí son muy agresivos, pero el vocabulario directo también aumenta el horror de lo visto y –de parte del lector– de lo leído. El grito agudo de la chica constantemente se repite por el ululato de un búho que presencia la escena junto con el *voyeur*, siendo su grito el de la muerte. El búho al principio parece asumir el papel del salvador ya que sus gritos perturban la acción de los dos violadores; actúa tal como si fuera un mensajero llegado del otro mundo, como si contara con fuerzas sobrenaturales:

El chillido, como el de un loco eremita, detuvo la ciudad, los altavoces, la publicidad, las pancartas en la infinita distancia. Sucumbió al silencio de las constelaciones en el firmamento, a la escasez de luna. Los dos hombres, petrificados momentáneamente, buscaron a tientas el origen del silbido ronco que no pertenecía a la garganta atrapada. Descubrieron el penacho de plumas brillosas y resplandecientes del rey de las aves nocturnas, encima del techo de una edificación abandonada. En otra dimensión, un chamán invocaba las deidades para que el búho hiciera acto de presencia. El ave no apareció en ese otro universo; se quedó con todos nosotros en este, aquí, en medio del infernal recoveco torcedor de vidas. (223)

En este fragmento podemos observar la fuerte carga simbólica con la que cuenta la figura del búho, como si fuera un ave agorera, un medio de comunicación entre dos mundos. Sin embargo, resulta que no puede salvar a la niña y, al final, llegamos a saber que tampoco fue tal su intención: después de que el observador también viola a la chica, el ave se lanza sobre ella, raptándola probablemente. En este relato, la anulación de la personalidad de la víctima se logra por su cosificación que se produce paso a paso. Según Sontag, la imaginación pornográfica aspira a intercambiar personas y objetos: los personajes que aparecen juegan el

Gabriel García Márquez, novela en la que también se produce la anulación de los personajes del mismo modo ya que todos llevan el mismo nombre. Aureliano Babilonia, descifrando el manuscrito de Melquíades, se entera de que este contiene la misma historia de la familia de los Buendía, de este modo, la novela se convierte en una circulación eterna.

papel de un objeto (66-67). En «Rapiña», sin embargo, no se trata de la cosificación voluntaria de la víctima, pues la violación, la agresión sexual misma la obliga convertirse en objeto.

No obstante, la perversión también puede aparecer dentro de la institución del matrimonio, por ejemplo, en el cuento escrito por el mexicano Antonio Ortuño, «Pseudoefedrina». Según Bataille, el matrimonio tiene poco que ver con el erotismo: es “el marco de la sexualidad lícita”, siendo la relación conyugal un estado desnaturalizado, supeditado bajo una reglamentación prescrita por la sociedad (115). Aquí contradice a Octavio Paz quien, como lo hemos visto, justamente llama las formas desnaturalizadas *lo erótico*. Foucault opina que el papel de la familia es “empotrar” la sexualidad: “La familia es una especie de prisma en la estrategia de la sexualidad: parece que la irradia, pero en realidad solamente la refleja y la rompe” (111). En dicho cuento, el padre de familia intenta transgredir la reglas de la sexualidad “doméstica”:

... lo que quería era desnudar a Dina, morderla, arañarla. Apenas se movió cuando me deslicé en el sillón. Pensaba: cuando el tribunal me juzgue diré que fue la pseudoefedrina o culparé a Walter por darme un afrodisiaco incontrastable. La levanté las faldas y suspiró. A tirones, me deshice de su ropa. Su cuerpo. 39,8. Le separé las piernas y comencé a besarla obstinadamente. Yo aullaba y gruñía, aunque parte del cerebro procuraba asordinar mis efusiones para no despertar a las niñas. Dina abrió los ojos ebrios y comenzó a decir obscenidades. 40,3. Aullábamos y nos insultábamos [...] Yo le mordía los pechos y ella me arañaba desastrosamente la espalda. (163)

En el fragmento se hace evidente la animalización de los participantes que, intentando volver a un estado primitivo, están insultándose uno a otro. En cuanto al último aspecto, Király afirma que el hombre casi siempre se siente limitado durante la acción sexual, pues solamente puede explayar su plena potencia si cuenta con un objeto sexual rebajado o degradado ante sí (815). Los actos agresivos, la rapidez del coito y las palabras groseras –señalando la degradación moral y la pérdida de la cultura, junto con la animalización de los participantes– indican la presencia del desorden y también del placer que está tomando cuerpo a la hora de transgredir las normas de la sexualidad doméstica.

Otro aspecto que aparece en «Sun-Woo» y en «Árbol genealógico» es el cambio de los roles femenino y masculino que se ven inalternadas en «Pseudoefedrina» y en «Rapiña». En «Sun-Woo» la mujer es la dominante, ella es quien decide, mientras Elías no puede defenderse: él es la víctima expuesta a los juegos eróticos de la coreana, pues cuenta con

cierto tipo de impotencia y pasividad. Todo esto representa una violencia implícita, no obstante, tampoco falta su explicitación; al final la mujer es quien comete un acto agresivo: “[Sun-Woo] rechazó los besos solemnes, ajustó el candado que formaban sus piernas y aumentó la presión hasta que algo crujió. [...] Él la esperó de pie un tiempo que, por el punzante dolor en una de las caderas, le pareció eterno” (40-41). En este hecho perversión y violencia –que también se manifiestan en los otros juegos eróticos de Sun-Woo– se entrelazan. No solamente encierra al escritor en el piso (como si fuera un objeto para apaciguar sus deseos sexuales, pues otra vez se trata de una cosificación), sino también invita a otras amigas para compartir el goce: literalmente violan al hombre que se encuentra atado, desnudo e indefenso, expuesto a la seducción de las mujeres. En «Árbol genealógico» aparece algo semejante ya que el padre se convierte en víctima del deseo de su hija: “Era absurdo pero me sentía acorralado, acosado por mi propia hija. Me la imaginaba como un animal en celo que no distinguía a su presa” (118). Además, ya en la casa donde se retiran, piensa el padre: “Había venido para quedarse. En ese momento recorrí la habitación buscando una salida pero ya era tarde” (120). También debemos añadir la actitud ambigua de los dos protagonistas masculinos: como ya lo hemos citado, al padre le agrada hacer el amor con su propia hija, sin embargo, le gustaría romper el espejo para no verse durante el coito, mientras en «Sun-Woo», Elías primero quiere salir, pero después toma con naturaleza su desnudez y su reclusión. Al final, cuando Sun-Woo se va y se deja la puerta abierta, pasa lo siguiente:

Elías se rindió. Le faltaba aire y el dolor en la cadera iba en aumento. Observó desde el suelo la figura tallada de ese ángel exterminador. Ella correspondió al gesto y lo miró largamente, de pie, con algo de asco, de pudor y de piedad. Experimentó un goce supremo cuando la pierna mala de Elías tembló y se estiró en convulsiones como si intentara emanciparse del organismo viciado del escritor. Entonces ella salió. Él apretó los ojos y siguió atento el toque leve de los tacos que del otro lado se alejaban. Al comprender que Sun-Woo esta vez no había trabado la puerta, se arrodilló para llorar. (41)

A base del fragmento podemos afirmar que en este relato el goce verdadero no es más que la misma pena, la tortura: el placer de primer orden es el placer cruel y feroz, que causa daño, dice Octavio Paz (50). O también podríamos citar a Bataille: “El terreno del erotismo es esencialmente el terreno de la violencia, de la violación” (21). Durante el acto sexual, la proximidad de felicidad y sufrimiento anima los movimientos del erotismo, dando paso de la discontinuidad a la continuidad, como pasa en el erotismo de los cuerpos descrito por Bataille (22). La continuidad se logra por la unión de dos cuerpos y se realiza del todo en la muerte:

“El erotismo es la aprobación de la vida hasta en la muerte” (Bataille, 15). Hemos visto en tres de los cuentos pertenecientes a esta categoría que la anulación de la personalidad –es decir, la muerte de la identidad– siempre tiene que ver con una transgresión y, paralelamente, con una actitud perversa. En la desnudez, los cuerpos se abren a la comunicación, buscan la continuidad, es decir, la muerte que “es un abismo entre los seres que somos discontinuos” (Bataille, 17).⁴ Sexualidad y muerte, actividad y pasividad, observación y activización; con estos temas ya estamos entrando en la segunda categoría.

2. Voyeurismo

Aunque podríamos incluir la actitud del *voyeur* entre las perversiones, vamos a tratar el tema independientemente puesto que plantea diversas cuestiones interesantes. «Rapiña» y «Sin luz artificial» son los dos cuentos en los que aparece el fenómeno por estudiar, pero tampoco está ausente en «Árbol genealógico». En cuanto al voyeurismo, Bataille afirma que el observador tiene una conducta ambigua –en parte es la actitud doble de la que hemos hablado anteriormente, aunque aquí el observador no necesariamente es participante: “Y la humanidad [...] aparta la cabeza con horror al mismo tiempo que lo mantiene como tal” (99). Esta actitud aparece principalmente en «Rapiña» cuyo protagonista –junto con el búho– está contemplando la violación de la niña. Aunque no hay alusiones a que le causaría placer la escena, al marcacharse los dos violadores, se acerca a la chica y él también la fuerza: los sentimientos del observador –miedo e impotencia– poco a poco se convierten en gozo sexual. La muerte de la víctima se produce en el momento del máximo placer del protagonista y es cuando llega el búho para lanzarse en ella. Esta ave es una especie de doble: como el narrador, ella también desempeña el papel del *voyeur*, es más, simboliza los instintos animales del hombre.

En «Sin luz artificial», escrito por la nicaragüense María del Carmen Pérez Cuadra, el *voyeur* es una mujer que observa en secreto –tal como el protagonista de «Rapiña»–, desde su cocina, un hombre llamado Muriel quien suele conquistar a muchas mujeres: “... él es como un dios perverso que las ama y las desecha como estopas de naranja” (167). Principalmente lo observa por la noche porque entonces, con la luz de la luna, no necesita luces artificiales –de

⁴ La relación entre la sexualidad y el hecho de dar la muerte no es novedosa en la literatura hispanoamericana, pensemos, por ejemplo, en la novela *Farabeuf o la crónica de un instante* de Salvador Elizondo, publicada en 1965. El subtítulo alude a la negación del tiempo ya que en la novela prácticamente no pasa nada. El experimentalismo con la simultaneidad logra su cúspide en el coito que finaliza en la muerte misma.

aquí el título—, además, en estas ocasiones siempre está desnuda. Su desnudez, sin embargo, no tiene que ver con la comunicación como en los ejemplos citados en la categoría anterior, sino —como dice ella— es “el momento de libertad más importante” de su vida (169). La escritora juega con la doble significación de la palabra cuando la narradora se despierta por tener sed ya que también podemos entender la frase en el sentido de que tiene ganas de observar a Muriel. Esta noche, mientras lo contempla haciendo el amor con una joven, llega el novio de la chica y los mata a los dos. “La verdad es que tengo las manos manchadas de sangre” —la oración también puede ser interpretada literalmente (puesto que anteriormente rompió un vaso y se cortó la mano) y en el sentido de que se ha convertido en cómplice (170). En el segundo caso, el personaje central del cuento —del mismo modo que el narrador de «Rapiña»— deja atrás su estatus pasivo y se convierte en participante activo.

Otro aspecto interesante es la presencia del espejo: en «Sun-Woo» Elías espía a las mujeres con la ayuda del objeto, mientras en «Árbol genealógico» ya hemos visto la importancia que desempeña este motivo en el desenvolvimiento del mito. Puesto que la sexualidad es un acto interpersonal, sin *el otro* no existe (Paz, 19). En el segundo cuento, el otro, el doble no es más que la persona que se está contemplando en el mismo espejo, siendo al mismo tiempo la fusión de los dos cuerpos. En el cuento de Jeftanovic, igualmente parece importante la presencia del ojo. En una de las ocasiones cuando el padre tiene una invitada en casa, pasa lo siguiente: “Cuando estaba despegando mis labios de los de ella vi el ojo de mi hija en medio de una ranura en la pared. Era un ojo cíclope dominando con odio la escena” (116). Otro día Teresa duerme con su padre: “Me dio la impresión de que no cerró los ojos en toda la noche. Al despertar giré y allí estaban sus pupilas abiertas, fatigadas, fijas en mí” (118). Sin ojos no hay observación, no hay voyeurismo; aunque en este relato el ojo no tiene que ver concretamente con la sexualidad, podemos aplicar su importancia en los otros cuentos. Su presencia siempre es implícita, no se puede desprenderse de él ya que transmite lo que estamos observando, siendo un medio que enlaza la escena —en este caso— sobre la actividad sexual y la conciencia del *voyeur*.

El voyeurismo también tendrá que ver con la iniciación sexual, como en «Hojas de afeitar», escrita por la chilena Lina Meruane. Se nos describe un rito de iniciación nada convencional que consiste en la rasura de los pelos, en este caso, de chicas. El círculo cerrado y secreto de las estudiantes celebra un ritual propio los mismos días y en el mismo lugar, en un baño del que se apropian. Comparten las características de una secta religiosa, el olor de la sangre y los pelos recién crecidos las excitan a todas, haciéndolas convertirse en un personaje

femenino colectivo. Con la llegada de una nueva compañera se ponen interesadas al ver los muchos pelos que la cubren las piernas y los brazos; cuando entra en *su* baño, la inmovilizan y la inician en el grupo afeitando todos sus pelos. Viendo sus partes más íntimas, el éxtasis no solamente se convierte en acto sexual –se besan– sino llega al nivel de una orgía:

Sonrió ambiguamente cuando quitamos la tela y vimos aparecer esa enorme lengua asomada por sus labios, una lengua que al engordar nos dejó con la boca abierta, sin palabras, atónitas un momento mientras la lengua oscura se iba levantando. Entonces tiramos al suelo las hojas de afeitar y le besamos la boca y nos besamos con la lengua, enloquecidas por el éxtasis del descubrimiento. (132)

La escena también simboliza una iniciación, siendo la sexualidad la pilar de la transmisión del saber y la desnudez un límite –o si queremos llamarlo por así, el paso– entre dos formas de ser, en este caso concreto, es la iniciación a la edad adulta (Foucault, 63 y Király, 792). La iniciación sexual es una de las formas más extendidas de los ritos de paso, y es interesante añadir que en esta antología cargada de sexualidad y erotismo, es el único cuento donde aparece. Como hemos visto en caso de los *voyeur* que aparecen en los relatos, podemos observar un cambio en la actitud de dicha persona: desde la mera contemplación del acto sexual –cómo está alguien afeitando a sí misma o a otra– llegamos hasta la participación total en una orgía, pero pasando dos pasos: la participación en el rito sexual que se ve seguida en la participación de la orgía que muchas veces representa no solamente lo instintivo sino también lo religioso, puesto que la presencia de la sangre nos hace recordar a un sacrificio.

3. Lo social

En esta categoría incluiremos dos cuentos principalmente, «Una historia cualquiera», escrito por el guatemalteco Ronaldo Flores y «Un desierto lleno de agua», obra del peruano Santiago Roncagliolo. No obstante, también podemos ver la presencia de lo social –incluso de lo político– en otros relatos anteriormente citados. Para citar algunos ejemplos, en «Árbol genealógico» aparece el tema del abuso sexual de los menores: “No sé en qué momento me comenzaron a interesar las nalgas de los niños. Desde que los curas, los senadores, los políticos exhibían sus miradas huidizas en la pantalla de la televisión” (115). En «Sin luz artificial» penetra una temática feminista bastante transparente, refiriéndose a los roles femeninos, a la posición de la mujer dentro de la sociedad y a su relación con los hombres: “Mi esposo dice que las mujeres no pensamos, que solo flotamos para chocar con el filo de las ideas, que nuestra inteligencia la expresamos con las manos cuando cocinamos, bordamos o

sabemos dar consuelo con el tacto. Que las mujeres estamos hechas de amor y llanto, las buenas, y de envidia y llanto, las malas” (168). En «Rapiña», sin embargo, lo político es lo que aparece con toda evidencia, pero añadida un tanto escondidamente, como si fuera un comentario fortuito:

Yo había comenzado por accidente a observar el espectáculo, congelado ante el pavor que me sobrevino, y acuartelado tras saberme tan impotente. La casualidad me había transportado hasta la susodicha calleja, justo detrás de aquel gigantesco zafacón –que ahora me servía de escondite–, en busca de cajas vacías para la mudanza que llevaría a cabo en los siguientes días. La victoria del partido contrincante era prácticamente un hecho, aunque aún faltaran cuarenta y ocho horas para el sufragio. Mi puesto no era uno de confianza, por cierto bastante insignificante, pero había llegado a él por una pala que parecía no volvería a renovar. Y sin la pala, no podría continuar mis funciones. Nadie me emplearía con mis antecedentes, con aquel secreto a cuestas. (222)

Pues su impotencia al observar los violadores se compara con la impotencia en la que se encuentra él y su país, mientras esta situación se penetra al nivel individual y colectivo.

«Una historia cualquiera», escrito por el guatemalteco Ronald Flores, nos cuenta una historia que por el título parece corriente en el país: una chica del campo se va a la ciudad para probar fortuna, se instala en un puesto de trabajo horrible donde la abusan no solo físicamente –en el sentido de que la hacen trabajar demasiado– sino también sexualmente. El abuso sexual se convierte en algo cotidiano. Debemos añadir que en ningún momento del relato se menciona el nombre de la mujer: ella representa una colectividad, a todas las mujeres abusadas tanto en el trabajo como en la vida privada. Al final queda embarazada, pero hace todo lo posible por perder el bebé:

Se encerró en su cuarto. Pasaba el día acostada. A veces, de la cólera, de la culpa, de lo sucia que se sentía, se golpeaba la barriga con los puños, se lanzaba en contra de la pared. Hasta que pasó en el sanitario toda la mañana, sangrando. Se desmayó. Una de las inquilinas la llevó a la emergencia del Hospital General. Se quedó internada. A las horas, le informaron que había sufrido una pérdida. Para ella, eso era un gozo, no un sufrimiento. (140)

Al final, pide a su prima que, al volver a su pueblo, diga que se la tragó la ciudad, pues sucede algo parecido que en unos cuentos analizados anteriormente, sin embargo, aquí no solamente se trata de la pérdida de la identidad, sino también es la fusión del personaje con muchas otras mujeres, su conversión definitiva en personaje colectivo. «Una historia cualquiera» denuncia la situación de las mujeres, siendo una narración bastante tradicional que podríamos llamar

incluso realismo social, puesto que las características de dicha corriente literaria –narración lineal, visión crítica de la realidad, denuncia social, personaje colectivo– aparecen en ella. Sin embargo, a diferencia del cuento y de la novela social española de la posguerra, el aislamiento del protagonista no se sitúa en un ambiente provinciano, sino en la gran ciudad: su marginación es claramente urbana.

Algo parecido, al mismo tiempo, bien diferente aparece en otro relato, escrito por el peruano Santiago Roncagliolo, «Un desierto lleno de agua», que se trata de una relación entre una chica rica y uno de los sirvientes de su familia. A lo largo del cuento podemos leer varias alusiones sobre cómo ven los ricos a los pobres –principalmente es la actitud de la madre–, sin embargo, se enfatiza más bien la relación de la protagonista Vania con el joven pescador Martín. La historia también nos cuenta sobre la iniciación sexual de los chicos procedentes de familias de bien, reunidos en casa de Vania: están bebiendo y fumando, siendo estas actividades los atributos de la vida adulta. Aunque la protagonista parece rechazar la participación en toda esta “ceremonia”, le gustaría pasar la noche con Martín: “Pero Vania igual sale de la cocina sintiendo que ha descubierto una nueva parte de sí y que va a salir este fin de semana de Pucusana ya no como una niña sino como una mujer, una mujer de mundo” (211). A pesar de esto, retrocede al estar sola con el chico, mientras él la intenta violar:

Pero Martín no piensa igual. Su respiración, antes acompasada y pesada, se acelera. Sus movimientos también. Empuja a Vania al suelo. Ella quisiera gritar pero la voz no llega a su boca. [...] Martín vuelve sobre ella, esta vez se echa en su pecho. Pesa. ¿Te has quedado mudita? ¿Ah? ¿Ya no hablas? [...] De repente, la mini de cuero sale arrancada de su cintura. Y Vania sabe ahora que tiene miedo [...] la mano libre de Martín pasea ahora por el *air bra* listo buscando ahora el broche, mientras sus piernas empiezan a separar las piernas de Vania, ella trata de zafarse mordiendo la mano de Martín. Él responde con una cachetada... (216).

El lector, sin embargo, no se entera sobre el desenlace, el cuento termina con una elipsis. «Un desierto lleno de agua» también es un relato que podríamos incluir en la categoría de realismo social, aunque representa otros problemas que «Una historia cualquiera». De todos modos, estos dos cuentos que contienen alguna vertiente de lo que llamamos lo social, la mayoría se inscriben en un tipo de narración más bien tradicional, sin grandes innovaciones formales o temáticas.

4. Lo íntimo – Sexualidad implícita

En los últimos tres cuentos que analizaremos la sexualidad solamente se puede detectar en la profundidad de la historia, y su implicación no solamente se refiere a un intento de ocultarla con intención, considero que es más bien su interiorización. El ejemplo más evidente es «Camas gemelas», escrito por la boliviana Giovanna Rivero. El amor y la soledad son los temas centrales de la historia que se trata de dos mujeres –“almas en pena”– posiblemente trastornadas que ocupan las camas gemelas del mismo cuarto. El motivo central es la presencia de los pechos que simbolizan su estado físico y espiritual: la compañera de habitación de la narradora ya los tiene “secos” puesto que, por un trastorno mental, dejó morir a su hija. Este hecho se ofrece al lector como si fuera un acontecimiento cotidiano, sin dejar atrás ninguna conmoción emocional: “Las encías te sangran: las chicas de blanco jamás te ayudan a cepillarte los dientes. Esta mujer había dejado morir a su hija” (60). Parece que el único deseo de la compañera es tocar los pechos de la narradora, lo pide en cambio de obtenerla una gilette. En este cuento el motivo de la rasura también desempeña un papel importante, pero bien diferente que en «Hojas de afeitar»; mientras allí es parte de un rito de iniciación, en esta historia, sin embargo, simboliza la dignidad: “Todo lo que yo quería en el mundo fue depilarme las axilas. Un poco de esa especie de dignidad” (61). A lo largo de casi todo el relato, las dos mujeres tienen los senos descubiertos y el único momento cuando deben ocultarlos es cuando una enfermera entra en la habitación, pues la presencia de los pechos solamente se reserva a la intimidad, mientras la enfermera se convierte en una especie de enemiga. Los senos tienen que ver con la sexualidad implícita e íntima, a pesar de que el final del relato es elíptico puesto que la compañera se acerca a la narradora, pero no llegamos a saber si realmente llega a tocar sus pechos: justamente falta el motivo que podría convertir el relato en cuento “erótico”. Con Bataille podríamos decir que “todo texto sobre el placer será siempre dilatorio: será siempre una introducción a aquello que no se escribiera jamás” (114). Pues la actividad sexual de los personajes está obligada al secreto, mientras el placer sexual se asocia con lo prohibido.

Los pechos también desempeñan un papel importante en otro relato, escrito por la dominicana Ariadna Vásquez: «Náufraga en Naxos». El cuento reelabora la leyenda mitológica de Ariadna, dando forma a una leyenda urbana contemporánea con la creación de dobles, sin embargo, no solamente se establece un paralelismo entre las dos Ariadnas ficticias, sino también entre ellas y la propia autora, pues el desdoblamiento se complementa, se desdobra. Y no es por causalidad que aparecen tres hilos narrativos: el

primero es la historia mitológica narrada en primera persona por la Ariadna griega, el segundo es la interpretación del mito narrado por un erudito anónimo, y la última es la historia de la Ariadna quien, al mismo tiempo, está narrando su propia historia. El nudo entre los tres hilos no solamente es una persona –Sir Osbourne, quien está leyendo sobre el mito para la Ariadna “moderna”– sino también los sueños de ella que –misteriosamente o, mejor dicho, predestinadamente– se ajustan con la leyenda. Según la explicación de mito, los sueños representan las tres mutaciones de Ariadna: la unión de los dos senos en uno solo, la boca salada y la unión del cuerpo de la mujer con la isla de Naxos en forma de sal, mientras la tercera es la caída de la lengua que simboliza la pérdida del habla. Entre estas metamorfosis, para nosotros la más importante es la primera, el motivo de los pechos, que aparece varias veces a lo largo del relato.

He soñado que solo tengo un seno. Pero no un seno que sabe que le falta el otro. No, así no. Simplemente tengo un seno en el medio, como los cíclopes tienen solo un ojo. Sueño que me detengo delante de un espejo, y que de mi blusa sale una especie de cono pequeño diminuto, justo en el centro de donde deberían estar mis dos senos. Me quito la blusa, y entonces aparece él, el único: un seno extrañamente hermoso. [...] No... no creo, creo que me siento plena con ese seno, me siento... como si tuviera un astro que nace de mi pecho, uno solo. [...] *Cuatro siglos y Ariadna espera sobre la misma roca, arropada con sus brazos. Empieza a tallarse un laberinto en el pecho. Su espalda se dobla en direcciones desconocidas. Sus brazos siguen creciendo y la cubren; la van cubriendo como ovillo. [...] ...sus senos se condensan cada vez, siempre cada vez, cada mañana, los pezones se van desgarrando. Nace, va naciendo ese mito del que nadie habla jamás. Un seno, un solo seno toma la forma de su pecho. Un único seno brota como burbuja del centro de su pecho y se apodera de ese cuerpo flagelado. Allí toda su leche, todos sus jugos se concentran endemoniándose, se mezclan. Teseo... Teseo... Allí está toda la maldición. [...] Todo es una historia de ovillos que son brazos, que se unen, que son senos haciéndose fundir en uno solo.* (229, 236-237)

El martirio y la soledad –temas que forman el núcleo central también de uno de los poemas más bellos de Nietzsche, «Lamento de Ariadna»– se relacionan con el pecho que en este caso simboliza la situación de las dos Ariadnas, de la que es imposible salir. Los pechos que se convierten en uno solo y su postura cambiante no solamente son una alusión al laberinto –en este caso, de la soledad– sino también tienen que ver con la esperanza de las dos. Por un lado, podemos hablar sobre una espera amorosa, por otro lado, y muy en especial en cuanto a la

Ariadna narradora, sobre una que concierne a lo social y urbano. A pesar de este último rasgo, comparando el cuento con «Una historia cualquiera», por ejemplo, podemos decir que «Náufraga en Naxos» ya supera el realismo social con la utilización de innovaciones formales y temáticas. En cuanto al erotismo, lo más importante es señalar que la presencia de un carácter genital secundario femenino como los pechos y su metamorfosis tengan que ver con algo completamente emocional, tal como en «Camas gemelas». El laberinto como motivo central también aparece en muchos cuentos de Borges, aludiendo a la realidad caótica del hombre y de la idea de la búsqueda, que también podría ser justificable en «Náufraga en Naxos».

El último relato para analizar, «En la estepa» escrita por la argentina Samanta Schweblin, no solamente utiliza como recurso la implicación sino también la elipsis. La escritora –como en otros cuentos suyos también– juega con lo no-dicho, lo no-pronunciado, lo secreto: la narración, entre otras cosas, elude el objeto del deseo, mientras el lector no es consciente de lo que está hablando el protagonista: “Quiero preguntar cosas, ya mismo: cómo lo agarraron, cómo es, cómo se llama, si come bien, si ya lo vio un médico, si es tan bonito como los de la ciudad” (49). Aunque no se explicita la sexualidad, sí que está presente a lo largo de todo el relato, al menos esto pensamos al leer la historia que se trata de una pareja aislada, intentando obtener algo que tiene que ver con la fertilidad, probablemente un bebé:

Creo que a Pol no le gustaría saber sobre eso, pero cuando uno está desesperado, cuando se ha llegado al límite, como nosotros, entonces las soluciones más simples, como las velas, los inciensos y cualquier consejo de revista parecen opciones razonables. Como hay muchas recetas para la fertilidad, y no todas parecen confiables, yo apuesto a las más verosímiles y sigo rigurosamente sus métodos. Anoto en el cuaderno cualquier detalle pertinente, pequeños cambios en Pol o en mí. (45)

Describe un ritual nocturno durante la cual observan algo –sin saber el lector qué– y el encuentro con otra pareja que ya tiene lo deseado por ellos. Al final, sin embargo, en el momento de verlo Pol, pasa algo muy parecido a lo que sucede al final de un cuento cortazariano, «Bestiario»: este algo o alguien ataca al hombre, sorprendiendo al lector que esperaría la aparición de un niño. Quizás es exagerado incluir este cuento entre los que tengan que ver con la sexualidad puesto que no aparece en ello ningún órgano genital, solamente hay alusiones a la fertilidad. A pesar de esto, considero que «En la estepa», con la utilización del recurso de la elipsis, emite justamente lo que sería lo más importante, es decir, los intentos de obtener lo deseado que, al mismo tiempo, aludiría al coito.

Después de establecer una tipología arbitraria con cuatro categorías –naturalmente pueden existir otras– que incluye los diez cuentos –la mitad de los que se encuentran en la antología– donde aparece alguna forma de la sexualidad, intentaremos ver en lo sucesivo el papel que desempeña la sexualidad en *El futuro no es nuestro*.

III. EL PORQUÉ DE LA SEXUALIDAD EN EL FUTURO NO ES NUESTRO

1. El papel de la sexualidad en los relatos analizados. Realismo sucio

En la mayoría de los casos, los relatos operan con puntos de vista subjetivos a los que contribuye la utilización de un narrador intradiegtico: de los diez cuentos tratados en ocho aparece esta especie de subjetividad, como si las historias fueran una declaración o testimonio sobre las manías, fantasías y deseos de los personajes centrales. Podemos mencionar como ejemplo la obsesión de la protagonista de «Camas gemelas» por Frankenstein, siempre conectada con fantasmagorías sexuales: “Frankie no sabía si debía amarme o solo cogerme con el pito implantado de algún otro sádico invisible” o “Pero imaginé que también podría hacer un álbum de figuritas en mi pubis [con la gilette]. A Frankie le gustaría” (61, 63). Podemos observar cómo se convierten los deseos escondidos del individuo en discurso, mientras la sexualidad, como dice Foucault, se contribuye a ayudar a responder a la pregunta ¿quiénes somos en realidad? (78). Es evidente que los autores de estos relatos intentan comunicarnos algo con las difentes formas de la sexualidad o erotismo que aparecen en sus narraciones. En este punto del análisis podemos volver al planteamiento inicial que se basa en la diferenciación entre sexualidad y erotismo:⁵ si el primero es algo instintivo y natural, y el segundo es algo socializado, por ende, desnaturalizado, ¿dónde podemos colocar las perversiones?⁶ Viendo una por una las categorías establecidas, podemos llegar a la conclusión de que solamente en la última («Lo íntimo – sexualidad implícita») podríamos hablar sobre la sexualidad en sentido paziano, aunque también podemos tener dudas de que si se trata de algo natural, por ejemplo, en «Camas gemelas», cuando la compañera de cuarto se acerca al protagonista para tocar sus pechos. Las convenciones morales de la sociedad son los que

⁵ Véase la parte introductoria del presente ensayo, Paz, 16-17 y Bataille, 45-55.

⁶ A pesar de que las perversiones no aparecen en todos los relatos analizados, sí que forman el núcleo central de la antología ya que en varios cuentos aparecen otras perversiones del hombre que no tienen que ver necesariamente con la sexualidad, por ejemplo, en «Los curiosos» de Juan Gabriel Vásquez o en «Lima, Perú, 28 de julio de 1979» de Daniel Alarcón. El primero se trata del voyeurismo –esta vez asexual–, en el segundo aparece el sadismo cometido contra animales.

hacen distinguir entre la sexualidad natural y el erotismo desnaturalizado, sin embargo, las perversiones que al principio son manifestaciones naturales de la sexualidad, también pueden integrarse en la sociedad: en este caso, no solamente serán desnaturalizadas, sino también desmoralizadores, sufriendo una doble degradación.

Siguiendo la reflexión de Octavio Paz, también es necesario hablar sobre la erótica como metáfora: “la erótica es la metáfora de la sexualidad” (25). Por una parte, es metáfora puesto que el hombre con su actividad sexual intenta imitar la sexualidad “natural” de los animales, sin embargo, no puede dejar de ser hombre (Paz, 24). Por otra parte, el coito no es más que la fusión de dos cuerpos que se convierten en uno solo, de esta manera, llegan a construir una metáfora (Becerra, 198). El problema al que debemos enfrentarnos es que en los cuentos de la antología la presencia de las perversiones es “demasiado” fuerte, mientras Paz y Becerra están hablando sobre la actividad sexual –llamémosla así– normal: de esta manera, se cuestiona la transformación de la erótica en metáfora. No obstante, también considero necesario añadir que todas las actividades sexuales son actos de intercambio (Sontag, 83). Es más, deben ser un estado intermedio, y no solamente cuando se trata de un rito de iniciación como la que hemos podido ver en «Hojas de afeitar». El cuerpo del *otro* se convierte en puente u obstáculo, de esta manera, el erotismo no es otra cosa que *el más allá* (Paz, 25). La importancia del *otro*, como hemos visto, está presente principalmente en los cuentos que operan con la utilización del motivo de los dobles, aunque igualmente es importante la presencia de los diferentes miembros corporales a los que aluden los autores. Eduardo Becerra, analizando *Farabeuf* de Salvador Elizondo, afirmó que por la importancia del cuerpo, la experiencia erótica puede convertirse en proceso artístico (179). Considero que en estos cuentos ya no se trata de esto: aunque se nos narran perversiones y aberraciones –tal como en la novela mencionada–, en los relatos de *El futuro no es nuestro* no se explicita ni se alude al hecho de que esto tenga que ver con el arte. Los personajes –con la excepción del protagonista-escritor de «Sun-Woo»– no tienen que ver con profesiones que contengan el tratamiento o percepción artística del mundo, aunque este hecho no significa necesariamente que los cuerpos que aparecen no tengan que ver con la escritura. Sin embargo, pienso que los miembros corporales en acción reflejan otra estética: la del llamado realismo sucio –entendido aquí como categoría estética. En los relatos, el proceso de representación desempeña un papel céntrico puesto que no se trata de percibir el mundo que aparece en la diégesis, sino de vivirlo, de participar, de convertirse en personajes activos –como hemos visto en caso de los *voyeur*.

Si el acto sexual pertenece a la estética de lo feo, siendo la fealdad la esencia del erotismo, podemos llegar a la conclusión de que el asco, la repugnancia y el disgusto que podemos sentir cuando leemos los cuentos de la antología no son más que juicios estéticos muy parecidos a las características del realismo sucio.⁷ “... la violencia social y política en toda América Latina ha sido una de las grandes fuentes de ‘inspiración’ para escritores y escritoras. Hoy, en el presente, interesa pensar en el modo en que esa violencia ‘externa’ pasa a construir componente clave de muchas de las narrativas contemporáneas” (Noemí, 89). El realismo sucio en sí, fuera de ser una categoría estética, también puede ser un acercamiento a mostrar la violencia. Entre sus características podemos mencionar las siguientes: muerte llevada al paroxismo, descripción de escenas pornográficas, exacerbación narrativa, carácter presentista de lo que sucede, incapacidad de historización y hacer un espectáculo de la violencia y del sexo (Noemí, 90). En caso de *El futuro no es nuestro*, la descripción realista se lleva hasta los límites, hasta detallar minuciosamente todos los actos violentos entre los que también podemos incluir la descripción de perversiones sexuales. Varios autores –Oliverio Coelho y Lina Meruane entre ellos– describen las escenas eróticas (si queremos decir, pornográficas) utilizando un vocabulario bastante directo y soez, un lenguaje que incluso se enclava en la estética de lo feo. Con el erotismo “crudo” y la furia sexual, estos autores inscritos en el realismo sucio quieren expresar su descontento con el mundo, aunque según Király, la pornografía nunca puede ser crítica social (876). Para responder al planteamiento, es necesario analizar las obras intentando hacer diferencia entre pornografía y literatura erótica.

2. Fronteras entre literatura erótica y pornografía. El lector como voyeur

El análisis sobre las fronteras entre pornografía y literatura erótica contribuye a la reflexión sobre el papel de las diferentes manifestaciones de la sexualidad en *El futuro no es nuestro*. Si en el apartado anterior hemos dicho que en los cuentos analizados la sexualidad y, de esta manera, la pornografía también se convierten en discurso, primero debemos estudiar el uso del lenguaje que hemos anticipado ya hablando sobre el realismo sucio. Según Susan Sontag, el lenguaje de la pornografía solamente es de carácter instrumental (49). Aunque lo importante es la actividad sexual y no su representación, esto no quiere decir –al menos según mi consideración– que no haya interés por los recursos expresivos, dado que el objetivo principal de la pornografía es levantar el interés y el apetito por participar. No obstante, es

⁷ En cuanto a la estética de lo feo véase Király, 903 y Bataille, 151.

verdad que en las obras pornográficas los rasgos característicos de los personajes tampoco son tan elaborados como si se tratara de literatura, pero tampoco nos olvidemos de la representación minuciosa sobre el aspecto de los protagonistas: sean estas obras películas, imágenes o narrativas, se hace énfasis en los detalles de los órganos genitales primarios y secundarios que protagonizan la acción. Como hemos dicho, encontramos algo parecido en los cuentos analizados, sin embargo, esto no necesariamente significa que se trate de pornografía. Aunque Király afirma que la pornografía ataca al ideal de la obra de arte, de la narratividad y de la representación, según Sontag, no podemos excluir del arte las formas extremas de la conciencia –como la pornografía– a base de un principio estético, puesto que tanto la actividad artística como la sexual son manifestaciones de la conciencia humana (Király, 871-872 y Sontag, 55). A consecuencia, la pornografía y la obsesión sexual, junto con las perversiones, pueden formar parte de una obra con valor literario. ¿Pero en qué consiste la literariedad de la pornografía? George Steiner confirma a Sontag diciendo que la diferencia entre literatura de pacotilla y la erótica “con nivel” es de carácter lingüístico y se debe buscar en el refinamiento de la narración (86). Es decir, Steiner se acerca a la cuestión desde el punto de vista del escritor: si se utiliza un lenguaje refinado, elevado y selecto, ya se trata de literatura. No obstante, debemos rechazar esta suposición puesto que dicho tipo de redacción de escenas eróticas también puede ser escrito con el propósito de provocar la participación del lector, en este caso, ya no estamos necesariamente hablando sobre literatura. A consecuencia, considero que la pretensión del escritor para utilizar escenas eróticas es decisiva, y no solamente se trata de cómo se utiliza el lenguaje, aunque las habilidades retóricas pueden causar un efecto de leer literatura “alta” o “auténtica”.

Susan Sontag, dando un paso más adelante, afirma que una obra no será pornográfica a causa de la distancia –cuanto más cerca se encuentra el escritor a su narración, más pornográfica será la obra– como lo piensan mucho estudiosos, sino “gracias a la originalidad, autenticidad y fuerza de la mente demencial” (59). En *El futuro no es nuestro*, a consecuencia de la subjetividad llamativa, los escritores parecen muy cercanos al narrador y hay varios cuentos que podemos definir como pornográficos, por supuesto, a base de este único criterio. Sin embargo, yo considero de gran importancia la distancia que se ubica entre el lector y la misma obra. Barthes, en su obra *El placer del texto*, distingue los textos de placer y de gozo: a la primera categoría pertenecen las obras que dan euforia y que sobrepasan el hecho de que provengan de la cultura, reflejando también el hedonismo de la misma; frente a esto, los textos de gozo son los que desmoralizan y hacen vacilar la cultura, los que incluso llegan a

destruirla (11). A base de la definición de Barthes, desde el punto de vista del lector, los relatos de *El futuro no es nuestro* no ofrecen placer, sino gozo, contribuyendo muchas veces a la pérdida de la cultura, incluso a la pérdida y anulación de la identidad, tal como hemos visto en «Rapiña» o en «Sun-Woo». El lector de estos relatos puede representar la tercera mirada y convertirse en *voyeur*, es más, en caso de sentir placer por los acontecimientos narrados, incluso puede “activizarse”, es decir, participar en el acto sexual. Además, lo que interesa al lector “pornográfico” no es la mimesis, sino la realización del mismo acto. Király anula la diferencia entre *voyeur* activo y pasivo cuando afirma que la observación del acto sexual es acto sexual en sí (874). Sin embargo, considero que la cuestión no es tan fácil de describir puesto que ha de estudiar la actitud del observador que, en caso de *El futuro no es nuestro*, sería el mismo lector: los cuentos analizados solamente son pornográficos en el caso de que el lector decida actuar, siguiendo el ejemplo de los participantes de la escena erótica observada. En este caso, el lector se convirtiera incluso en cómplice (como la protagonista de «Sin luz artificial»), disfrutando —esta vez sexualmente— la lectura del texto en cuestión. Parecido al personaje central de «Rapiña» —que incluso podría simbolizar la personificación del lector de obras pornográficas— también existe un límite para el lector de estos relatos que, haciéndose activo, es “la abyección de nuestra sociedad” (Barthes, 3). A consecuencia, si el lector disfruta leyendo historias sobre perversiones, también se convierte en pervertido, observador de lo feo: “solamente el cuerpo feo es pornográfico” (Király, 869). De manera que el lector se hace pervertido “activizándose”, el cuerpo bonito, empezando a actuar, se hace feo, y justo este es el objetivo de la pornografía: explorar las zonas pasivas y activizarlas (Király, 855). Y si hemos dicho antes que la estética de lo feo tiene que ver con el disgusto, citemos a Bataille: “La repugnancia no tiene ninguna forma en la que yo no podría descubrir un rasgo afín al deseo” (Király, 905). Repugnancia y agrado, paralelamente con pasividad y actividad, son los rasgos que definen el lector que se hace de observador, de *voyeur*, a participante.

Sin embargo, si interpretamos el papel del lector como “la tercera mirada” que interpreta los acontecimientos y forma juicios sobre las escenas pornográficas que aparezcan en un texto, podemos llamarlo *voyeur* en el estado pasivo de la observación, pero solamente en el caso de que sienta repugnancia ante lo visto o lo leído, en el caso de que entienda la crítica que intentan formular estos narradores en concreto. Sin embargo, en caso de “activarse”, es decir, si desea participar, se convierte en *voyeur* activo, aunque, por supuesto, le es imposible lograr el nivel de participación “real” que caracteriza al protagonista de «Rapiña», por ejemplo. Naturalmente, este criterio no es válido en sí para diferenciar entre

literatura y pornografía, y hay otros factores que necesariamente tienen que acompañarlo – como los objetivos del lector, por ejemplo–, de todas formas, puede ayudar en el análisis de obras en las que la sexualidad juega un papel tan acentuado como en estas. No obstante, si lo pensamos bien, incluyendo las palabras *activo* y *pasivo*, justo entramos en una especie de contradicción: generalmente, si decimos *lector activo*, nos referimos a una persona que, leyendo la obra, participa en el proceso de interpretación, de esta manera, en la teoría, muchas veces se refiere a él incluso como co-autor de la obra. Sin embargo, en los relatos de esta antología, la activización del lector se referiría al gozo sexual que experimenta al leer los relatos que contienen escenas eróticas o pornográficas. En este caso, hablaríamos sobre un lector activo, pero pornográfico y de ninguna forma literario.

3. ¿El futuro no es nuestro?

La sexualidad explícita como motivo central de los relatos no es nada novedoso en la literatura contemporánea ya que podemos interpretarla como la continuación de ciertas tendencias de la literatura latinoamericana del siglo XX. Los escritores del *boom* estudiaron igualmente las aberraciones en sus obras, mientras en el *postboom* se recuperó el tratamiento narrativo del amor. En el *boom* “el erotismo está visto en el contexto de la orfandad espiritual del hombre [... y] adquiere una dimensión metafísica” (Shaw, 248). En varios relatos de *El futuro no es nuestro* podemos encontrar la insistencia de los autores en dicho tema que se justifica con la desaparición o anulación de la personalidad, pensemos por ejemplo en «Sun-Woo» o «Árbol genealógico». Si en la novela *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa las diferentes manifestaciones de la sexualidad son el símbolo de la degradación de la sociedad de la época, en «Sun-Woo» también lo son, aunque con un acercamiento bien difícil, con la implicación –o, mejor dicho, anulación– de lo social. Sin embargo, la crítica social se hace evidente en otros cuentos, pertenecientes a la tercera categoría establecida: «Una historia cualquiera» y «Un desierto lleno de agua». Siguiendo los ejemplos que menciona Shaw, el núcleo central de la novela de Manuel Puig, *El beso de la mujer araña*, es la liberación de los tabúes y, de esta manera, de la opresión social que, en este caso, se lleva a cabo con la ayuda del amor (269). El *postboom* vuelve a la narratividad, se llena de más realismo y lo que importa es el aquí y el ahora (Shaw, 260). Según Shaw, la publicación de *Farabeuf* de Salvador Elizondo –a quien incluye entre los narradores postmodernos a pesar de que cronológicamente se incluiría entre los autores del *boom*– significa la aparición de una nueva vertiente de lo erótico: “potencia capaz de actuar en el plano epistemológico mediante una

acción subversiva dirigida contra toda lógica y abstracción racional” (Becerra, 183). Esta novela, sin embargo, también cuenta con características que nos recuerdan al *boom* (temática metafísica y aberraciones), sin embargo, llega a sobrepasar la tendencia: el objetivo del autor es crear una alegoría sobre la creación artística con la utilización de las perversiones, entre ellas, el sadismo. Sin embargo, con las innumerables repeticiones de escenas y desdoblamientos, la novela es una especie de continuación del *postboom* y la descripción del presente se lleva hasta el límite, que se señala también con el subtítulo: *Crónica de un instante*.

Creo que este último aspecto también se agudiza en la narrativa actual puesto que no solamente podemos hablar sobre la desaparición del amor y la intensificación de la presencia de las diferentes manifestaciones de la sexualidad –en la mayoría de los casos, sin objetivo, sin amor y sentimientos– sino incluso aparece un presente continuo aunque no tan radical como en *Farabeuf*. Si queremos comparar los relatos de *El futuro no es nuestro* con esta novela, podemos detectar que la antología se caracteriza por el gusto por la narración lineal y la ausencia de las formas fragmentarias o experimentales, con la excepción de «Náufraga en Naxos» entre los relatos tratados. “Lo *post* abre paso a una nueva velocidad, en un mundo de delgadas paredes, dejándose atrás a sí mismo”, escribe Daniel Noemí definiendo el postmodernismo y la llamada *velocidad-post* (84). En cuanto a la presencia de la sexualidad, según Susan Sontag, la pornografía –junto con las perversiones y aberraciones, añadiría yo– es una enfermedad social, es más, una patología de grupo, incluso de toda la cultura, que se deriva de la desagregación de la unidad sexual (47, 71). Si queremos ser más explícitos, podemos afirmar que estamos hablando sobre un tema que ya hemos mencionado en cuanto a la degradación moral de la sociedad: los cuentos analizados son la crítica del presente. Pero con un presente tal, ¿qué futuro nos espera? Esta degradación alude a la muerte del mismo futuro, mientras uno de los temas centrales de la sexualidad igualmente es el fallecimiento: “el objeto verdadero de la pornografía, a fin de cuentas, no es la sexualidad, sino la muerte” (Sontag, 75).

El antólogo Diego Trelles Paz afirma que su objetivo con *El futuro no es nuestro* es dar cuenta del estado actual de la literatura, “con la mira puesta en el futuro anunciado y prefigurado por él mismo” (10). Como explica, él mismo se declara único responsable del título y del libro que no presenta necesariamente la opinión de los autores seleccionados. No obstante, estoy convencida de que la selección del título no es mera casualidad. Por una parte, pretende responder a los malentendidos asociados con que “el futuro no les pertenece a los

más jóvenes”: el presente que aparece en los cuentos es desolador y catastrófico, apocalíptico y cínico (14). Por otra parte, es “una respuesta anticipada a la pregunta sobre el porvenir literario”: aparece la inquietud sobre la perduración autorial (14). A pesar de todo esto, en cuanto a la concepción del futuro, podemos mencionar un tercer aspecto que se deriva del primer punto y lo que tiene que ver con la representación del presente: se acentúa el nihilismo de la mayoría de los escritores. En «Sun-Woo» o en «Rapiña» desde la desgracia del presente llegamos a la cosificación de la identidad que incluso se anula; en «Árbol genealógico» la multiplicación de los nombres alude a la circularidad, suprimiendo el futuro, en cuanto al cual también se acortan las esperanzas en los otros relatos. Trelles Paz resume el contenido de *El futuro no es nuestro* con una frase acertada: “*Come and See*, querido lector; ven y mira, que aquí estamos: de espaldas al futuro, narrando al derrumbe” (27). De esta frase también se hace evidente que otro objetivo del antólogo es “volver sobre los pasos iniciales del diálogo productivo, de la alianza germinal, del pacto maravilloso entre escritor y lector que forjaron la madurez y la modernidad en el proceso creativo como un asunto abierto, interactivo y recíproco” (26). Aunque el tratamiento del presente es muy parecido en caso de estos narradores, los rasgos con los que hemos definido los cuentos son más bien generacionales, sobrepasando las fronteras de los países latinoamericanos e incluso al mismo continente, siendo el realismo sucio una de las tendencias estéticas y literarias más populares de la literatura de las últimas décadas.⁸ La sexualidad es solamente una de las vertientes con la que, convirtiéndola en discurso, el escritor intenta comunicar al lector su opinión, haciéndolo transformarse en partícipe del acto sexual: no solamente llegamos a ver la realidad, sino también a experimentarlo, a vivirlo. Con este proceso, la sexualidad se convierte en lenguaje, sobrepasando la representación y convirtiéndose en figuración ya que se complementa con argumentos subyacentes: bajo la sexualidad, podemos descubrir una fuerte crítica sobre la degradación moral de la sociedad actual.

El voyeurismo como tema, en caso de algunos relatos, incluye un punto de vista narcisista, pero no en el sentido de que el personaje quiera ser admirado por su belleza o por sus éxitos: descubrimos una tendencia de representar la inautenticidad, la inseguridad y la insatisfacción del protagonista –conceptos que tienen que ver con la imagen del futuro. Mientras tanto, está ausente un cierto tipo de cultura: podemos hablar sobre el cambio moral de la sociedad occidental, la subversión de los valores y la transgresión de las prohibiciones,

⁸ El concepto del realismo sucio tiene muchos usos y definiciones, discutirlos y analizar su aparición en la antología sería un tema interesante de estudiar en un artículo futuro.

que muchas veces tienen que ver con la misma sexualidad. Aunque los relatos de *El futuro no es nuestro* parecen pornografía, justo a propósito del contenido aparece una fuerte moralización que, sin embargo, no llega al nivel metafísico ya que es imposible lograr la trascendencia. A lo largo del ensayo, siempre he intentado mantener el límite que separa sexualidad y erótica, de este modo, los instintos y las convenciones sociales del ser humano. A pesar de esto, hablando sobre perversiones sexuales, es imposible –o al menos muy difícil– distinguir entre los dos conceptos. Es fácil pensar que los relatos que aparecen en *El futuro no es nuestro* son sensacionalistas, pero podemos ver que son mucho más que pornografía. La tradición de los rasgos formales y temáticos –el voyeurismo y el tema del doble entre ellos– están presentes en la literatura latinoamericana y mundial desde hace muchas décadas. Además, no es la sexualidad lo que importa en estos cuentos, sino su función, que muchas veces cuenta con un toque existencialista, mientras funciona como catalizador a la hora de introducir la crítica y la protesta social.

OBRAS CITADAS

- ARROYO PIZARRO, Yolanda (2009): “Rapiña”, *El futuro no es nuestro. Nueva narrativa latinoamericana*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 219-225.
- BARTHES, Roland (2007): “El placer del texto”, *El placer del texto y Lección inaugural*, Madrid, Siglo XXI, 1-48.
- BATAILLE, Georges (1997): *El erotismo*, Barcelona, Tusquets.
- BECERRA, Eduardo (1996): “Una experiencia de la fusión. El espacio del deseo y del goce”, *Pensar el lenguaje, escribir la literatura. Experiencias de la narrativa hispanoamericana contemporánea*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 179-198.
- COELHO, Oliverio (2009): “Sun-Woo”, *El futuro no es nuestro. Nueva narrativa latinoamericana*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 29-41.
- FLORES, Ronald (2009): “Una historia cualquiera”, *El futuro no es nuestro. Nueva narrativa latinoamericana*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 133-140.
- FOUCAULT, Michel (1996): *A szexualitás története I*, Budapest, Atlantisz.
- JEFTANOVIC, Andrea (2009): “Árbol genealógico”, *El futuro no es nuestro. Nueva narrativa latinoamericana*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 113-123.
- KIRÁLY, Jenő (1994): “Szexuálesztétika”, *Frivol műzsa: a tömegfilm sajátos alkotásmódja és a tömegkultúra esztétikája*, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 787-931.
- MERUANE, Lina (2009): “Hojas de afeitar”, *El futuro no es nuestro. Nueva narrativa latinoamericana*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 125-132.
- NOEMÍ, Daniel: “Y después de lo post, ¿qué? Narrativa latinoamericana hoy”, Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban (eds.): *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio del siglo (1990-2006)*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 83-98.
- ORTUÑO, Antonio (2009): “Pseudoefedrina”, *El futuro no es nuestro. Nueva narrativa latinoamericana*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 151-164.
- PAZ, Octavio (2002): *Az erotikus túlpart: Sade*, Budapest, Európa.
- PÉREZ CUADRA, María del Carmen (2009): “Sin luz artificial”, *El futuro no es nuestro. Nueva narrativa latinoamericana*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 165-170.
- PLATÓN (2002): *El banquete*, Madrid, Editorial Tecnos.
- RIVERO, Giovanna (2009): “Camas gemelas”, *El futuro no es nuestro. Nueva narrativa latinoamericana*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 55-64.

- RONCAGLIOLO, Santiago (2009): “Un desierto lleno de agua”, *El futuro no es nuestro. Nueva narrativa latinoamericana*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 193-217.
- SCHWEBLIN, Samanta (2009): “En la estepa”, *El futuro no es nuestro. Nueva narrativa latinoamericana*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 43-53.
- SHAW, Donald L. (1999): *Nueva narrativa hispanoamericana: boom, posboom, posmodernismo*, Madrid, Cátedra.
- SONTAG, Susan (1972): “A pornográf képzelet”, *A pusztulás képei*, Budapest, Európa, 44-91.
- STEINER, George (1970): „Az éjszaka szavai. Irodalmi pornográfia és emberi magánélet”, *Egyre távolabb a szótól*, Budapest, Európa, 82-97.
- TRELLES PAZ, Diego (2009): “Prólogo”, *El futuro no es nuestro. Nueva narrativa latinoamericana*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 9-27.
- VÁSQUEZ, Ariadna (2009): “Náufraga en Naxos”, *El futuro no es nuestro. Nueva narrativa latinoamericana*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 227-241.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

Cap. I. Sexualidad y erotismo	1
Cap. II. La sexualidad en <i>El futuro no es nuestro</i> . En busca de una tipología	3
1. Violencia y perversión	3
2. Voyeurismo	9
3. Lo social	11
4. Lo íntimo – Sexualidad implícita	14
Cap. III. El porqué de la sexualidad en <i>El futuro no es nuestro</i>	17
1. El papel de la sexualidad en los relatos analizados. Realismo sucio	17
2. Fronteras entre literatura erótica y pornografía. El lector como <i>voyeur</i>	19
3. ¿El futuro no es nuestro?	22
Obras citadas	26