



Universidad de Chile  
Facultad de Filosofía y Humanidades  
Departamento de Literatura

## **Velando el cuerpo**

Informe final para optar al Grado de Licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas con  
mención en Literatura

Profesor guía: David Wallace Cordero

Estudiante: Carolina MouatTregove

Santiago de Chile  
2013

## ÍNDICE

I.	1. Velos	5
	2. Cuerpo	10
	3. Retórica erótica	13
II.	Contacto	22
III.	Para terminar	54
IV.	Anexo	57
V.	Bibliografía	58

*A Daniela.*

*(...) tocar “eso” que llamamos “velo”, es tocarlo todo. No dejarás nada intacto, sano y salvo, ni en tu cultura, ni en tu memoria ni en tu lengua...*

JACQUES DERRIDA, *Un verme de seda*

## I.

### 1. Velos

En el presente ensayo abro el lexema (de)(s)velar en sus múltiples posibilidades de asociaciones metonímicas. De esta forma se efectúa el contacto de los cuerpos a través, sobre y hacia los velos.

La palabra velo funciona de suyo como una anfibología, es aquello que cubre pero al mismo tiempo, (al dar vuelta los lexemas se forma “lo ve”) es –lo que se ve-, lo que se muestra y se oculta ante la mirada<sup>1</sup>. Es ella quien los descubre, los recorre y los toca.

El velo funciona como suplemento<sup>2</sup>, “concepto” que implica añadir algo y al mismo tiempo suplir, colocar en el lugar de. Lo que reemplaza evidencia una carencia, una falta que antes no existía, por lo tanto el suplemento denuncia una vacancia, un hiato, una fisura. Con su presencia remite a una ausencia. Siguiendo el pensamiento de Derrida, el suplemento sería un diferir originario. La escritura está arruinada en el origen<sup>3</sup>, es ruina sobre ruina, es por esto que el momento de la *revelación* no existe, ya que el develar es también volver a cubrir “(...) *acabar con el velo siempre habrá sido el movimiento mismo del velo: de-velar, develarse, reafirmar el velo en el develamiento. Él acaba consigo mismo*”

---

<sup>1</sup>La mirada intransitiva, pervertida trastocando lo que ve, tocando el cuerpo con los ojos, es la mirada del voyeur. El sujeto “mirón” se vuelve un fantasma (oculto, invisible) que contempla y va seleccionando las imágenes que son de su gusto “La mirada, conviene recordarlo, de un sujeto, de un mirón que no busca su complacencia sino en el acto mismo de mirar y en el mundo que a la mirada se remite, en lo que al mirar descubre. Su deleite se satisface en esa acción y en tales objetos, no trasciende hacia otros ámbitos: gusta de estos, que le son propios y próximos (...) El gusto de ese mirón selecciona entre lo que ve y nos ofrece a nosotros, espectadores, lectores, para nuestro propio gusto” (Bozal 39 – 41). Es una mirada distanciada que convierte lo que ve en simulacro, en espectáculo (especular).

<sup>2</sup>Entiendo la escritura como suplemento, según lo planteado por Derrida en *Del suplemento a la fuente: la teoría de la escritura, “De la gramatología”*.

<sup>3</sup>“Si la suplementaridad es un proceso necesariamente indefinido, la escritura es el suplemento por excelencia puesto que marca el punto donde el suplemento se da como suplemento de suplemento, signo de signo, *tiene-el-lugar* de un habla ya significante: ella desplaza el *lugar propio* de la frase, la única vez en que la frase es pronunciada *hic et nunc* por un sujeto irremplazable, y recíprocamente debilita la voz. Marca el lugar de la duplicación inicial” (Derrida 1971, 354).

*en el develamiento, el velo, y siempre con miras a acabar en el develamiento de sí. Acabar con el velo, es acabar consigo mismo*” (Derrida 2001; 40). Los velos se mueven, se corren, pero al quitarlos uno se encuentra con más velos, capas interminables de ellos que no permiten el de-velar<sup>4</sup>. Por tanto se puede considerar al velo perteneciente al modo subjuntivo, instalado siempre en un sea, un querer ser, una «verdad velada»<sup>5</sup> que nunca se termina de conocer; un secreto, un enigma indescifrable. En términos de Hélène Cixous “*la escritura es «no-vidente»*” (12), al estar “cubierta por un manto”, -y al ser un sea-, avanza tanteando, ensayándose constantemente, “*un velo de bellas posibilidades*”.

El velo como manto<sup>6</sup> o paño, está compuesto por hilos. Es un tejido que se va hilvanando, entrelazando en una superficie, una textura. Hilos, finas hebras que van conformando una tela. Derrida relaciona el tejido y el suplemento con la práctica de lectura “*Añadir no es aquí otra cosa que dar a leer. Hay que arreglárselas para pensar eso: que no se trata de bordar, salvo si se considera que saber bordar es saber seguir el hilo dado. Es decir, que si se nos quiere seguir, oculto*” (1997; 93-94). El suplemento, la adición por parte del lector va de la mano con la imaginación. Las manos que bordan entregan el hilo para que uno lo continúe pero no para terminarlo. La imaginación no devela ningún misterio, sólo agrega elementos que convierten “al bordador invitado” en un pintor de su tela, en otras palabras, convidándolo a montar más velos sobre velos. En ese traspaso de hilos, de manos bordadoras se produce el contacto. Hay que tocar primero el bordado, la textura para poder continuar el tejido. Se puede decir entonces que ese “hilo extranjero” contamina la textura, la parasita, velando lo que ya estaba velado.

---

<sup>4</sup>La etimología de- como prefijo puede indicar privación de velo, separación o disociación; como preposición indica origen (arruinado).

<sup>5</sup>“No creemos que la verdad siga siendo verdad cuando se le quita el velo”. F. Nietzsche.

<sup>6</sup>Existe una larga tradición de velos en Oriente relacionados con la religión, los cuales no serán tratados en este ensayo.

Uno de estos tejidos es la mortaja: velo que cubre al cuerpo en la cripta, mientras otro cuerpo lo vela en silencio y otro velo cubre la cara de alguien en señal de duelo<sup>7</sup>. El velo actúa como un fantasma, siempre está ahí como una ausencia-presencia que a veces no se siente. Cuando no se ve, es un cuerpo transparente, translúcido, diáfano, remitiendo a una transitividad. Cuando se hace presente, es un cuerpo opaco, oscuro, obstruyendo la mirada generando un obstáculo, siendo de esa forma un cuerpo intransitivo.

El cuerpo se (di)simula<sup>8</sup> en los pliegues<sup>9</sup> del velo seduciendo mediante las apariencias. El velo -la seducción de su apariencia-, pone en tensión el concepto de re-presentación. Re-presentar (utilizando el prefijo -re como iteración) significa volver a presentar, en tanto deja en evidencia nuevamente la idea de suplemento o fantasma que mencionaba anteriormente, la ausencia-presencia que remite a la ruina. Arruinarse como un abismarse, volviendo al cuerpo intransitivo. Es lo que Baudrillard llama *trompe-l'oeil*<sup>10</sup>: un juego de artificios, de ensayo, en tanto el cuerpo es apariencia, ruina de un origen, seriación de un modelo. *Trompe-l'oeil* quiere decir trampa de ojo, de esta forma el ojo se equivoca y se obtiene una comprensión errada y errante. Precisamente el engaño de la trampa, el no ver (o el casi ver), funciona como obstáculo que seduce y vuelve atractivo al cuerpo. En palabras de Baudrillard, la seducción “(...) es lo que sustrae al discurso su sentido y lo

---

<sup>7</sup>Velo que cubre y muestra la melancolía, ya que es oscuro pero transparente.

<sup>8</sup>“Disimular es fingir no tener lo que se tiene. Simular es fingir tener lo que no se tiene. Lo uno remite a una presencia, lo otro a una ausencia” (Baudrillard 2002; 12).

<sup>9</sup>La noción de pliegue es una característica del período Barroco y está tomada de Gilles Deleuze “El Barroco no remite a una esencia, sino más bien a una función operatoria, a un rasgo. No cesa de hacer pliegues. No inventa la cosa: ya había todos los pliegues procedentes de Oriente, los pliegues griegos, romanos, románicos, góticos, clásicos... Pero él curva y recurva los pliegues, los lleva hasta el infinito, pliegue sobre pliegue, pliegue según pliegue” (11).

<sup>10</sup>Severo Sarduy también utiliza el concepto de *trompe-l'oeil*: “Esta eficacia, la de hacer visible lo inexistente [suplemento], no parte, sin embargo, de la afirmación y apoteosis de una personalidad, de un estilo –aunque sí de una técnica-, sino al contrario, de su disimulación máxima, de su anulación: mientras más anónimo en su ejecución, mientras menos exhiba o denuncie el trazo, la factura –el trabajo-, más eficaz es el *trompe-l'oeil*” (254).

*aparta de su verdad. Sería lo inverso de la distinción psicoanalítica entre el discurso manifiesto y el discurso latente. Pues el discurso latente desvía el discurso manifiesto no de su verdad, sino hacia su verdad. Le hace decir lo que no quería decir, le hace translucir las determinaciones y las indeterminaciones profundas (...) La interpretación es lo que al romper las apariencias y el juego del discurso manifiesto, liberará el sentido enlazándolo con el discurso latente. A la inversa, en la seducción es de la alguna manera lo manifiesto, el discurso en lo que tiene de más “superficial”, lo que se vuelve contra el imperativo profundo (consciente o inconsciente) para anularlo y sustituirlo por el encanto y la trampa de las apariencias. Apariencias en absoluto frívolas, sino lugar de un juego y de un estar en juego, de una pasión de desviar –seducir los mismos signos es más importante que la emergencia de cualquier verdad- que la interpretación desdeña y destruye con su búsqueda de un sentido oculto” (55). Lo que Baudrillard plantea es que el discurso manifiesto [la escritura], está velado por el discurso latente, el cual sería el que esconde un secreto que hay que descifrar o “interpretar”. Pero la seducción pone en tensión este paradigma, al volver el discurso manifiesto contra el discurso latente, anulándolo en su trampa, en su engaño de apariencias. En tanto la seducción actúa en este doble sentido, esto es, guía hacia el cuerpo pero también desvía la vía.*

La idea de apariencia tiene relación con el aparecer, con las velas que velan, exponiendo el cuerpo fragmentariamente en ese juego de claro-oscuro. El claro / oscuro es una de las principales características del Barroco utilizado en pintura. Este juego de luces y sombras le da cierta profundidad a las obras. La técnica de los contrastes puede deformar cuerpos como acentuarlos. Nancy también remite a la idea de exponerse en un momento de luminosidad y oscuridad “*Un cuerpo, para empezar, se expone como su foto-grafía (el*



*espaciamiento de una claridad*)” (36). Existe un momento en que la cámara exhibe una imagen, pero esa imagen sigue siendo enigma ya que se ha vuelto ahora una reproducción.

Por último, las apariencias, los velos, ponen en jaque el concepto de identidad, ya que el cuerpo al estar velado, funciona metonímicamente y no metafóricamente, lo que no permite encerrarlo en un sentido. Los velos funcionan como máscaras que se disipan ante los ojos como las *matrioskas* o las *cajitas chinas*, logrando que uno se pierda en su infinitud de pliegues.

Es precisamente desde las variadas posibilidades de asociaciones metonímicas de (de)svelar donde me instalo para escribir este ensayo. Apareciendo, de esa forma, un diálogo, un contacto, en el *espacio del goce* entre mi cuerpo y un cuerpo escritural compuesto por: *La última niebla* (María Luisa Bombal), *Misales* (Marosa de Giorgi), *Ídola* (Germán Marín), *Tadeys* (Osvaldo Lamborghini), *Frente a un hombre armado* (Mauricio Wacquéz), *El obsceno pájaro de la noche* (José Donoso), *La condesa sangrienta* (Alejandra Pizarnik), *Sonetos y poemas* (Severo Sarduy), *El diablo en el pelo* (Roberto Echavarren), *En breve cárcel* (Sylvia Molloy) y *El bautismo* (Juan Almedro).

*El lenguaje es una piel: yo froto mi lenguaje contra el otro.*

ROLANDBARTHES, *Fragmentos de un discurso amoroso*

*Pero lo que hay que decir es que eso – tocar el cuerpo, tocarlo, tocar en fin – ocurre todo el tiempo en la escritura.*

JEAN-LUC NANCY, *Corpus*

## 2. Cuerpo

En el Renacimiento (s. XV) aparece la noción de cuerpo *anatomizado*. Se institucionaliza el cuerpo moderno (obra de Vesalio), en donde éste se concibe como un objeto, propiedad y/o desecho. Se instala el fundamento de producción orgánica, dando paso –mediante el procedimiento quirúrgico (corte, disección)- a la exploración del interior de éste (de los órganos). En el cuerpo anatomizado prima la idea de estructura y organización, o sea, lo central, funcional e inscripto, en donde la piel (la epidermis) se considera un despojo innecesario. A esto se antepone el *cuerpo* propuesto por Nancy<sup>11</sup>, un cuerpo *geometrizado* que no toca nunca el suelo, pasa a ser abstracto e idealizado. Él concibe el cuerpo en la extensión, la superficie, en tanto espaciamiento. Lugar del *acontecer*, sin rostro ni género. El espacio del movimiento, de la circulación, intensidades; un fluido continuo de contacto<sup>12</sup> “*Deslizarse hacia la anatomía de un corpus. No es la misma anatomía filosófica-médica de la disección, el desmembramiento dialéctico de los órganos y de las funciones. Más la anatomía del recuento que la del desmembramiento*” (Nancy 60).

---

<sup>11</sup>Jean-Luc Nancy, “*Corpus*”. Pre-textos, Valencia, 2003.

<sup>12</sup>La idea de circulación de intensidades y fluidos está tomada de Gilles Deleuze y FélixGuattari en “*Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*”. Editorial Pre-textos, 1997.

Se podría pensar que el cuerpo racional corresponde al cuerpo anatomizado y lo material sería el cuerpo (la extensión) de Nancy. En este sentido, el primero vela la materia (la textualidad), al no considerarla y centrarse sólo en lo interior (lo funcional). Pero en un juego de dobles velos, la piel, la tela también vela el cuerpo anatomizado “*Ver los cuerpos no es desvelar el misterio, es ver lo que se ofrece a la vista, a la imagen, la multitud de imágenes que es el cuerpo, la imagen desnuda, que deja ver al desnudo la arealidad(sic)*” (36), cubriendo con la piel la estructura, lo que permite el movimiento sobre la superficie.

*Hoc estenimmeum corpus* (9). ¿Cómo sé que este es *mi* cuerpo? Con el tacto. Para poder tocar-lo (tocar el cuerpo) hay que circular en el límite, el *párergon*: nunca adentro, nunca afuera, en el no-lugar, en la *atopía*. El tacto es el gesto de comunión de los cuerpos; gesto de la abertura: hiato, quiebre, grieta, silencio, zurcido, cicatriz. Con-tacto que necesita de una distancia para poder realizarse “*Lo queramos o no, los cuerpos se tocan en esta página, o bien ella misma es el punto de contacto (de mi mano que escribe, de las vuestras que sostienen el libro). Este tocar es infinitamente indirecto, diferido- máquina, transportes, fotocopias, ojos, otras manos, incluso, se han interpuesto- pero queda el ínfimo y rebelde grano tenue, el polvo infinitesimal de un contacto por todas partes interrumpido y por todas partes reanudado. Al final, vuestra mirada toca los mismos trazos de caracteres que toca ahora la mía, y vosotros me leéis, y yo os escribo*” (39). Es un contacto diferido ya que retomando la idea de los hilos de Derrida, se necesita que la textura esté escrita para poder excribirla. Los cuerpos se tocan en la simultaneidad de la página, de la tela, en ese encuentro del que escribe y el que lee. De esta forma los cuerpos

gozan en contacto, pero es siempre un goce fragmentado “*el tocar es ante todo local, modal, fractal*” (61).

Tocar es tocar un cuerpo extraño, ajeno, donde cada toque es un nuevo acaecer. Se tocan con medida y *frotan sus pieles, sus lenguajes*. La caricia va dejando una huella, una marca, una cicatriz. Las suturas ponen en evidencia que la piel ha sido tocada en varias ocasiones, ya no es pura ni propia, está contaminada por otro cuerpo “*En el erotismo del revestimiento, el cuerpo es considerado como un despojo: «habita a otros cuerpos como si fuese el suyo y del mismo modo atribuye el propio a otros»*». Por ello la esencia del erotismo es la hospitalidad, esto es, *vestir lo que es ajeno como si fuese propio y lo propio como si fuese ajeno*” (Perniola252). Cuerpos extranjeros que se van hospedando (de manera hospitalaria y hostil) en las pieles ajenas. Al seguir el hilo, se van introduciendo injertos (velos) que contaminan el cuerpo y asimismo se retrasa el trazo lo que lo vuelve intransitivo. Derrida en “*La diseminación*” dice que toda escritura es injerto, toda escritura está contaminada por el injerto. Por ende si la escritura es injerto sobre injerto, no hay más que intertextualidad de cuerpos “*Así se escribe la cosa. Escribir quiere decir injertar. Es la misma palabra. El decir de la cosa es de vuelta (sic) a su ser-injertado. El injerto no sobreviene a lo propio de la cosa. No hay más cosa que texto original*” (1997; 533). Nuevamente, la idea de arruinarse. En consecuencia, un cuerpo “*es toda la textura de la que estamos tejidos*” (Nancy 10).

Mi cuerpo, mi mano, son –en conjunto con los cuerpos escriturales- los protagonistas de este ensayo. Recorriéndose, tocándose en estas páginas, me entrego de súbito a frotar nuestras pieles, a dejarme llevar por las texturas y los tejidos, a envolverme en capas infinitas de velos. Con mi caricia se abre y prolifera este texto.

*En lugar de una hermenéutica, necesitamos una erótica del arte.*

SUSAN SONTAG, *Contra la interpretación*

*El texto que usted escribe debe probarme que me desea.  
Esa prueba existe: es la escritura.*

ROLAND BARTHES, *El placer del texto y lección inaugural*

### **3. Retórica erótica**

Barthes utiliza la palabra erótica como anagrama. De esta combinatoria resulta: retórico, teórico y rectoría. Hay una seducción por la palabra desde la palabra, seducción dada en el juego con los lexemas abriendo una serie de posibilidades las cuales se utilizarán para poder abordar el tema de la retórica erótica.

El *cuerpo deseante* está esperando que otro cuerpo lo encuentre, lo toque y comparta aquel placer. Es ahí, en esa búsqueda donde *se crea el espacio del goce*. Barthes distingue el texto del goce y el texto del placer. El primero tiene relación con la pérdida, lo perverso, lo abismado (la intransitividad), el vacío, lo móvil. El segundo es más bien un *hic est nunc*, una práctica (de lectura), la satisfacción (o no), la crítica. Por lo tanto, el que interesa para este ensayo es el texto del goce.

Barthes se sitúa en la dimensión erótica del cuerpo “(...) *lo que ocurre, aquello que se va, la fisura de los dos bordes, el intersticio del goce, se produce en el volumen de los lenguajes, en la enunciación y no en la continuación de los enunciados: no devorar, no tragar, sino masticar, desmenuzar minuciosamente*” (1993, 23). Para él, el espacio del goce es *la posibilidad de la dialéctica del deseo*. El erotismo, el contacto, está ciertamente en los

pliegues, en las fisuras de aquellas ondas que se encuentran entre la cultura y su destrucción. En las zonas selectas y en fragmentos discontinuos “*es ese centelleo [la intermitencia] el que seduce, o mejor: la puesta en escena de una aparición-desaparición*” (19). De nuevo *aparece* la idea del cuerpo velado en este juego de luces y sombras, de apariencias que atraen hacia sí.

“*Idea de un libro (de un texto) donde sería trazada, tejida, de la manera más personal, la relación de todos los goces: los de la vida y los del texto donde una misma anamnesis recogería la lectura y la aventura*” (95). Barthes coloca el cuerpo del goce en el encuentro de trazos (del lector y escritor), en donde el lector se disocia para comenzar a bordar los hilos del cuerpo que tiene presente. Pasa a ser *un*<sup>13</sup> cuerpo que se (con)funde con el otro.

El fundamento del código erótico colocando al cuerpo en el diferimiento del goce es el obstáculo<sup>14</sup>. La dificultad para poder avanzar libremente es lo que vuelve al cuerpo *seducible*.

El amor cortés aparece como una *ascesis* con obligaciones ciertamente paradójicas. Las principales son: la mujer debe ser superior al hombre y ésta debe estar casada. “*El caballero bretón, exactamente como el trovador meridional, se reconoce vasallo de una Dama elegida. Pero, de hecho, continúa siendo vasallo de un señor (...) «Donnoi» o*

---

<sup>13</sup>“El artículo indefinido es el conductor del deseo” (Gilles Deleuze y Félix Guattari 168-169).

<sup>14</sup>El erotismo como obstáculo aparece en la Edad Media (s. XII), con el *roman bretón* cuyo tema central era el amor cortés (*cortezia*).

«*domnei*» en provenzal, designa la relación de vasallaje<sup>15</sup> instituida entre el amante-caballero y su Dama o «*domina*»” (Rougemont33-35).

El caballero del amor cortés busca el amor de su *domina* poniéndose a prueba para ver si es merecedor de su dama<sup>16</sup>. Tiene que responder ante las exigencias del servicio amoroso, que consisten en *honrar, disimular y soportar*. Lo que se genera es una ‘excursión’ amorosa, en donde el caballero es un ‘excursionista’ (sujeto errante y delirante) que yerra una y otra vez en los intentos de encontrarse con su amada, lo que finalmente termina con la muerte<sup>17</sup> de los amantes, es decir, el diferimiento del goce<sup>18</sup> “*La erotología cortés prescribía diferir el acto sexual durante el mayor tiempo posible porque se temía que después de ese momento acabarían las exquisitas maniobras del hombre y de la mujer que buscaban hacerse desear*” (Alexandrian39); en otras palabras, los cuerpos deben conservarse intactos.

En “*Historia de la literatura erótica*”, Alexandrian hace un exhaustivo recorrido por todos los tipos de amor que se han representado en la literatura. En el amor cortés

---

<sup>15</sup>En la lógica trovadoresca del amor cortés aparece este juego erótico que supone un “travestismo”, ya que la mujer pasa a ser el señor feudal (transformándose en *domina*) y el caballero se transforma en vasallo. Travestismo que juega con los signos del género.

<sup>16</sup>“En principio el único favor se limitaba a la conversación particular (*domnei*), en la que el trovador hacía brillar el don de la palabra, esforzándose en mantener la medida (*mezura*) (...) Si estando ella desnuda le concedía un beso, él no tenía derecho a devolvérselo, so pena de ruptura definitiva.

La recompensa suprema era el ensayo (asag), donde la contención del hombre se ponía a dura prueba. Había que saber si él era capaz de ese autocontrol indispensable de la cortesía. Allí permanecían desnudos durante toda la noche, con autorización para acariciarse pero sin llegar al «hecho». En caso de que el hombre cediese a la tentación, con ello probaba que no amaba lo suficiente, y en consecuencia era rechazado, declarado indigno del *fin'samors*. En caso contrario adquiría el «valor» (...)” (Alexandrian 39).

<sup>17</sup>La muerte de los amantes es un tópico recurrente en la literatura. Las parejas más emblemáticas (por nombrar sólo un par) son *Romeo y Julieta* y *Tristán e Isolda*.

<sup>18</sup>Roland Barthes en *Fragmentos de un discurso amoroso* llama *ternura* al aplazamiento del deseo “El gesto tierno dice: pídeme lo que sea que pueda aplacar tu cuerpo, pero tampoco olvides que te deseo un poco, ligeramente, sin querer tomar nada *enseguida*. El placer sexual no es metonímico: una vez tomado, se le corta: era la Fiesta, siempre cerrada, por suspensión temporal, vigilada, de lo prohibido. La ternura, por el contrario no es más que una metonimia infinita, insaciable; el gesto, el episodio de ternura (el acorde delicioso de una velada) no puede interrumpirse sino con aflicción: todo parece puesto en duda: retorno del ritmo –*vritti*–, alejamiento del *nirvana*” (281).

reconoce a Andreas Capellanus por haber escrito un tratado de amor<sup>19</sup>. Capellanus analiza de dónde proviene la palabra amor y la hace derivar de «*amus*» que significa “gancho, anzuelo”, es por esto que él deduce “*que amar significa coger a alguien en el anzuelo y al mismo tiempo ser cogido*” (40). Pero es un «ser cogido» como un ser elegido, ya que la única forma de que el deseo se conserve es no poseyendo al otro “*Deseo del ser ausente y deseo del ser presente: la languidez superpone los dos deseos, pone la ausencia en la presencia. De ahí el estado de contradicción: es el ardor suave*” (Barthes2010, 191).

Los amantes son movidos por la pasión y el deseo de transgresión. Lo que hace el amor cortés es exaltar la pasión, hacer arder los cuerpos. Ella produce dolor y placer, se siente placer en el sufrimiento. Ese ardor sólo se da en la ausencia (deseo) y no en la presencia (goce) de los amantes “*(el deseo, lo es de carecer de lo que se tiene- y de dar lo que no se tiene: cuestión de suplemento, no de complemento)*” (283). Es la idea de *suplemento* propuesta por Derrida, señalada al comienzo de este ensayo. El deseo remite a una falta que no existe, pero que en el caso del amor cortés es necesario fundarla.

Como mencioné anteriormente, el fundamento del código erótico es el obstáculo. Obstáculo que obstruye el paso, haciendo que el sentido delire, se fragmente y se vuelva *aporía* “*(...) ese obstáculo, ¿no es más que un pretexto necesario para el progreso de la pasión, o está vinculado a la pasión de una manera mucho más profunda? ¿O es el objeto mismo de la pasión (...)?*” (Rougemont44). El obstáculo por excelencia en el amor cortés

---

<sup>19</sup> “*De amore*” de Andreas Capellanus.



es el matrimonio. Es necesario que la mujer esté casada, de esa forma se vuelve más difícil la consumación de un amor pasional y se queda precisamente en eso<sup>20</sup>.

La retórica erótica busca permanentemente la desviación en este juego donde los amantes se transforman en *fantasmas*. Es así como el cuerpo erótico se vuelve *seducible*, enigmático, instalado en el *ideal amoroso* del diferimiento.

¿Qué sucede cuando uno está situado constantemente en la presencia? ¿Cuándo ya no hay deseo? “*Hoy todo está liberado, las cartas están echadas. Y nos reencontramos colectivamente ante la pregunta crucial: ¿QUÉ HACER DESPUÉS DE LA ORGÍA?*” (Baudrillard 1997, 9). Esa es la gran pregunta, ¿qué hacer? Ya pasó la época de las revoluciones sexuales, el encuentro colectivo de los cuerpos, la circulación simultánea de fluidos, el estar en contacto con varios cuerpos a la vez. Y después de todas las revoluciones, ¿qué?

La orgía comienza en la Antigüedad con las tradicionales dionisiacas, instaladas en el marco religioso de la cuaresma (la liturgia), entendida como un rito. En las dionisiacas se celebraba el culto al falo y al dios Dionisos que es precisamente el dios de la *hybris* (ebriedad, desmesura, exceso). Luego aparece el carnaval medieval donde se mostraban representaciones del hombre y su cuerpo. Los cuerpos se entremezclaban sin distinciones (con) fundiéndose. Es lo que David Le Breton en “*Antropología del cuerpo y modernidad*” llamaba el *cuerpo grotesco*. Cuerpo que privilegiaba la desnudez y el acceso

---

<sup>20</sup>En la Edad Moderna (s. XVIII) estas aventuras amorosas dejaron de estar en la esfera privada ingresando a un contexto público (salones, cortes) donde se dio otro tipo de *relación amorosa* que es la *galantería*. La aristocracia cortesana de aquella época se entregaba de súbito a una sexualidad exacerbada y voluptuosa dejando de lado el discurso amoroso, centrándose en un juego de máscaras artificiosas. Luego con el auge de la burguesía se entra en otro tipo de dinámica del amor relacionada con la noción de propiedad; apartando la sensualidad y sexualidad de la vida cotidiana.

libre a los orificios<sup>21</sup> “*El cuerpo grotesco está formado por salientes, protuberancias, desborda de vitalidad, se entremezcla con la multitud, indiscernible, abierto, en contacto con el cosmos, insatisfecho con los límites que permanentemente transgrede. Es una especie de «gran cuerpo popular de la especie» (Bajtín), un cuerpo que no deja nunca de renacer (...)*” (31). Esta fue considerada una época de liberación, pero ya entrando a la Edad Media, la pasión carnal pasa a ser un pecado bajo el nombre de la *lujuria* “*La lujuria (o impudicia), que consiste en entregarse sin moderación a los placeres sexuales, era uno de los pecados capitales que alejaban al hombre de la salvación espiritual*” (Alexandrian33). A medida que fue pasando el tiempo, cada vez se reprimió más la sexualidad, el sexo y el contacto.

Michel Foucault se refirió a esto en “*Historia de la sexualidad. 1. La voluntad del saber*”, en donde se refiere al control que se ejerce sobre la sexualidad principalmente mediante el discurso. Éste sería el principal referente de regulación y serviría como argumento normativo que sería el dispositivo de sexualidad que nos rige hoy. Foucault explica como aquellos discursos transgresores aún vigentes a comienzos del s. XVII - debido a la “hipócrita burguesía victoriana”- se convirtieron en prácticas “desviadas” que debían ser encerradas, silenciadas, disfrazadas y encarceladas. Los mecanismos de poder que controlan nuestra sociedad se dirigen precisamente al sexo, al cuerpo, haciéndolo diseminarse. Esta “represión discursiva” no ha hecho más que encerrar a los cuerpos en un significado fijo, estático e inmóvil.

---

<sup>21</sup>Los orificios son aquellas aberturas del cuerpo que funcionan como borde entre lo propio y lo impropio. Los fluidos corporales –la sangre, la esperma-, circulan por el cuerpo poniendo en movimiento las intensidades, para luego expulsarse, dejando una huella, una mancha, volviéndose desecho y contaminación de otro cuerpo.

La religión y el poder han impuesto sus reglas para poder controlar a la sociedad la cual se ha llenado de pecados y culpas. Debido a esto, la sociedad comenzó a sentir vergüenza de sus pensamientos, deseos, convirtiendo al goce en in-decible y a la desnudez

y las prácticas sexuales en “abyectas”<sup>22</sup>.

Es el momento de la crisis del erotismo en el siglo XXI, *la era de las libidos errantes*, libidos deambulando, extraviándose porque ya no hay contacto. A los cuerpos les da miedo tocarse los unos a los otros, por eso sólo queda el tocarse a uno mismo. D.H Lawrence en “*Pornografía y obscenidad*”, habla de la masturbación como el vicio de la sociedad. Esto hace que los sujetos sólo estén centrados en su individualidad y no existe el intercambio con otro cuerpo, *sólo agotamiento*. La masturbación vacía, deja en la nulidad. Es la pérdida del contacto de los cuerpos, y la razón que Lawrence le da a este “mal social” es la pornografía.

El fin de la seducción es la presencia de la lógica pornográfica enfocada al consumo. Se consume cuando se acaba, tiene término y no hay cabida para el juego. Esto es lo que se ha llamado la *pornografización* del deseo, esa necesidad imperiosa de la carne

---

<sup>22</sup>Julia Kristeva en “*Los poderes de la perversión*” plantea el concepto de *abyecto* para designar estas pulsiones contradictorias que suceden ante situaciones “clasificadas” como *in-decibles*: la repulsión y la atracción, el rechazo y el deseo. Lo abyecto sería lo que escapa del sujeto-objeto; entendiéndose como un *acaecer*, es decir, un estado dado en lo propio del sujeto, en lo íntimo. Lo propio sería lo que funciona como un desafío a la estructura, al sistema de reglas; lo abyecto sería aquella resistencia a las estructuras sociales, a la norma; esos deseos que “hay que expulsar, arrojar, tirar fuera”, pero ¿qué sucede cuando uno quiere atraer lo impropio hacia sí? ¿qué pasa si aquellas cosas que deberían producir asco, repulsión, producen placer? Es justamente ahí donde está el goce in-decible, el goce prohibido (interdicto). Lo que hace Julia Kristeva es dejarlas ahí en el borde, en el límite donde la línea divisoria de rechazo y atracción es ínfima “Por lo tanto, aquel en virtud del cual existe lo abyecto es un arrojado (*jeté*), que (se) ubica, (se) separa, (se) sitúa, y por lo tanto *erra* en vez de reconocerse, de desear, de pertenecer o rechazar” (16).

operando desde lógicas eventuales, no motivadas, sin un fin ni una razón de ser, en donde lo único que importa es la consumación, instalándose en la presencia y olvidándonos del deseo “*trilogía de la abertura, del goce y de la significancia*” (Baudrillard2008, 26). La pornografía funciona en base a la hipérbole, esto es los primeros planos, donde no hay velos que descubrir ni imaginación que utilizar. Es como dice Baudrillard una *hiperrealidad*, más real que lo real, *la forma desencantada del cuerpo, del sexo*. No hay secreto ni enigma. Porno también entendido como un *simulacro*. Dentro de la *hiperrealidad* mostrada, los cuerpos de la pornografía no son más que fingimiento (nuevamente apariencia, pero en este caso no está velada, sino expuesta).

No obstante, la pornografía admite el ingreso de un nuevo cuerpo, el cuerpo “proteico”, en tanto los juguetes sexuales funcionan como prótesis, es decir, suplemento, remitiendo a una falta (ausencia) y a lo que sobra (exceso). De nuevo, la idea de(di)simulación: anfibología.

Si el goce se vuelve in-decible, ¿se vuelve también irrepresentable? Precisamente aquellos deseos reprimidos (porque parecen oscuros, porque no caben dentro de los márgenes de “normalidad”) se consideran obscenos. ¿Por qué el inconsciente es considerado algo tan oscuro y misterioso? ¿Por qué da miedo ver lo que puede estar escondido ahí dentro? Freud con el psicoanálisis intentó desvelar los misterios del inconsciente, pero pienso que la razón de todas esas sombras con las que uno carga, no se van a descubrir analizando los sueños, sino comprendiendo que uno arrastra represiones que vienen desde mucho tiempo atrás. Es el concepto de abyecto de Julia Kristeva, es esa lucha constante entre la resistencia y la represión. La obscenidad es un *abismo de nuestros misterios ocultos* (Miller), es el goce in-decible, que según Kristeva sólo se puede liberar

con los *borderlines*, en ese lugar de la imaginación, esa fuga de dispositivos controladores que se manifiesta en la escritura (aunque se podría extrapolar la idea a todas las artes).

Finalmente, la literatura, las artes en general, muestran, hacen palpable aquello que tanto uno teme decir, eso que perturba y por tanto se considera obsceno, abyecto.

Si la escritura es ese goce in-decible el cual da lugar al *espacio del goce* propuesto por Barthes, la escritura está siempre velada. Volviendo nuevamente al inicio, el cuerpo in-decible, excripto, es por excelencia de seducción. El cuerpo pornográfico sólo es posible que se dé a nivel de discurso, de historia, por que los velos (la trama) son de por sí *seducibles*, siendo una tela, una urdimbre compuesta por hilos, las cuales se entremezclan y se frotan con mi trazo, con el trazo de la lectura. Por último, el cuerpo provoca, in(ex)cita otros cuerpos para que se encuentren, se sientan, se toquen con todos los otros que han pasado por ahí, y así, en un contacto infinito, aparezca (de)(s)veladamente un palimpsesto de trazos y re-trazos que van tocando las pieles, pintando las telas, escribiendo los textos.

## II. Contacto

Desde la primera mirada quise poseerte. Me sedujiste con tus colores, imágenes y la dureza de tu contorno. Toco tus líneas mientras con la otra mano te sostengo. Sumergirme en ti, penetrarte, buscar tu apertura para acariciar tu abertura. Mirarte, tocarte, olerte y escucharme mientras reproduzco lo que me quieres decir. Todos mis sentidos puestos en ti, en tu textura. Lo sensitivo me lleva a la provocación: desear(te). Textura que recorro, que pliego y repliego, voy tejiendo y destejiendo, hilando y deshilvanando.

Comienza nuestro juego erótico. Me seduces con tu sensualidad al bailar, con ese ritmo, ese *swing* del cual habla Cortázar en *Rayuela*, ese movimiento te suelta, te balancea de un lado a otro, tratando de entrelazarte con otro cuerpo, con un cuerpo ajeno: el mío. Es ahí donde mi cuerpo se une al tuyo y bailamos un *swing* o un *vals* o cualquier compás envolviéndonos en un momento de intimidad, encuentro, contacto.

Me dejo llevar por tu retórica erótica, tu juego de *(de)(s)velos*. Juego con ellos tocándolos, sintiéndolos, oliéndolos, mirándolos; cómo se mueven pegados a tu cuerpo, tratando de mostrarme algo u ocultándomelo para que yo deje volar mi imaginación y te sienta aún más en mí. *Velo*: una manta jugando con sus pliegues, el pubis escondiendo un secreto, el himen dejando una huella, una deficiencia óptica obligándome a esforzar mis

ojos para encontrarte en las noches<sup>23</sup>, una bruma jugando con la realidad y el inconsciente.

Tú: un velo que deja rastro, una huella en los pliegues deshechos que yo (de)(s)velo.

*Velo*: estás hecho de hilos hilvanados en una urdimbre; aquella textura que yo ansío tocar. Tejido: voy descubriéndote a medida que transito por tu bordado, tus bordes y fisuras, por tus grietas, tratando de llenar aquellos vacíos, hiatos abandonados, queriendo zurcir otros cuerpos a tu cuerpo, coser otros hilos, otra piel. Lo textil relacionado con lo táctil; el contacto de mis manos con los hilos mientras tejo, el (a)bordar con el tacto. Tejido: eres seductor en tu enigma pero sé que sólo quieres jugar conmigo, mantenerme en la duda, la incertidumbre, el secreto. Por eso me siento tan atraída, porque todo es incierto, todo es especulación, todo puede ser o quizásno.

Me atrae la fuerza de tus palabras, tu lenguaje, la disposición de tu tejido. Eres un cuerpo que no necesita mostrarme nada; me apartas con lo que callas, con tus espacios en blanco y me dejas imaginándome otros mundos posibles. Me cautiva ese saber entregado, saboreado<sup>24</sup> lentamente mientras tanteo tu cuerpo. Quiero navegar con los velos de tus velas, naufragar y perderme en los secretos que oculta tu oscilante marea.

Me voy a despojar de mis atuendos, mis censuras, quiero que mi cuerpo sea lo contrario de lo que encuentro en ti. Tú juegas con los velos, yo simplemente me los arranco para quedar desnuda, me re-velo. Me quito mi “*vestido de gracia*”<sup>25</sup>, para adentrarme en el pecado, para poder probar la carne, el cuerpo, para sentirme e instalarme en lo

---

<sup>23</sup>Hélène Cixous, “*Sa(v)er*”.

<sup>24</sup> Saber y sabor comparten la misma etimología (*sapere*), es por esto que me permito jugar con ambos términos.

<sup>25</sup>Giorgio Agamben, “*La desnudez*”. Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2011.

“*obsceno*”. No puede ser de otra forma, porque así es el deseo. Deseo que quema, seduciendo, errando, convirtiéndose en motor; deseo que se traduce en pasión, moviéndonos en aquella constante tensión de dolor y alegría. El deseo es irracionalidad, es despojarnos de los vestidos para dejarse llevar, es yo queriendo (deseando) penetrarte, rasgarte, herirte, agarrarte, tocarte.

Me fascina cuando puedo saborear tu textura. En esos momentos es cuando logro sentirte en tu esplendor. *Velo*: siempre ocultas algo, tal vez porque tú tampoco te ves por completo y eso lo proyectas hacia otro cuerpo. Todo tu cuerpo se llena de pubis, se impregna de él. Te vuelves oscura, misteriosa, y yo, encantada, hipnotizada, te sigo en búsqueda de un origen arruinado.

Transito por tus curvas en *La última niebla*, te encuentro contenida, llena de pliegues que esconden un misterio, una “verdad”, un deseo reprimido, queriendo gritar la palabra *deseo* “*Su cuerpo me cubre como una grande ola hirviente, me acaricia, me quema, me penetra, me envuelve, me arrastra desfallecida*” (Bombal 51). Goce que se siente en toda tu corporalidad. Tu cuerpo le entrega la palabra al deseo. Tejido: estás lleno de intensidades, de un deseo insaciable que no logra colmarse, al contrario, al sentir el contacto con un cuerpo ajeno, te desbordas, te inundas de pasión.

Manchas tu cuerpo para ocultarte, lo llenas de niebla y me llevas a una confusión, a la oscuridad “*La neblina, esfumando los ángulos, tamizando los ruidos, ha comunicado a la ciudad la tibia intimidad de un cuarto cerrado*” (46). Sólo te permites el (de)velamiento en el inconsciente, ese es el único espacio seguro donde das paso a la apertura del cuerpo que eres. Es ahí donde te encuentro con ganas, con ansias de explorar, de excribirte, salirte



de este cuerpo domado, sometido *“Mi amigo corre las cortinas y ejerciendo con su pecho una suave presión, me hace retroceder lentamente, hacia el lecho. Me siento desfallecer en dulce espera y, sin embargo, un singular pudor me impulsa a fingir miedo (...) Casi sin tocarme, me desata los cabellos y empieza a quitarme los vestidos. Me someto a su deseo callada y con el corazón palpitante (...) Ardo en deseos de que me descubra cuanto antes su mirada. La belleza de mi cuerpo ansía, por fin, su parte del homenaje”* (49 – 50).

Dentro de este cuerpo revelado en la bruma, tu tejido se disemina y propaga su calor hasta los extremos. La piel se exhibe y se deshace en la oscuridad, en los laberintos del bosque *“Me voy enterrando hasta la rodilla en una espesa arena de terciopelo. Tibias corrientes me acarician y penetran. Como con brazos de seda, las plantas acuáticas se enlazan al torso con sus largas raíces. Me besa la nuca y sube hasta mi frente el aliento fresco del agua”* (42). Creas imágenes táctiles, aludes a tu propia textura (terciopelo), a tu propio tejido (de seda). Estás compuesta por hilos delicados, finos, construyendo un imaginario seductor. Juegas con tus velos de seda, dejas que el agua te rodee, te acaricie, te toque pero al mismo tiempo esa arena espesa te cierra, te aprisiona.

La *niebla* juega dentro y fuera de ti. Aquella mancha en la córnea<sup>26</sup> (la cual siento si retiro mis anteojos), tú la utilizas para no revelar el origen, para que este cuerpo parasitario lector, (de)vele todo como un ensueño, una ilusión. *Velo* aterciopelado: eres un fantasma replegado permanentemente. La huella que dejas contiene un eco que dice deseo *“He conocido el perfume de tu hombro y desde ese día soy tuya. Te deseo. Me pasaría la vida, tendida, esperando que vinieras a apretar contra mi cuerpo desnudo tu cuerpo fuerte y conocedor del mío como si fuera su dueño desde siempre. Me separo de tu abrazo y todo el*

---

<sup>26</sup>Niebla: 2. f. nube o mancha en la córnea (DRAE).

*día me persigue el recuerdo de cuando me suspendo a tu cuello y suspiro sobre tu boca. Escribo y rompo” (54).*

Mi mano tocando tu velo veloso se contagia y acaricio otro cuerpo: el tejido deseante de *Misales*. Me fundo completamente en tu universo saturado de naturaleza y animales llevándome hacia un infinito devenir “*Hay un vuelo y como si buscaran flores entran de golpe, insectos sexuales, gloriosos y temibles. / Ansían oídos, ojos, nariz, toda clase de bocas (...) /Y ya vienen los grandes gritos de lujuria. Prosigo huyendo de aquí para allá. /Hasta que se pone el sol” (Di Giorgio 55).*

Me siento una profanadora sumergiéndome en el velo de un ritual religioso. *Velo*: vas a cubrir la ceremonia sagrada de metamorfosis, con cuerpos exóticos, encarnaciones salvajes. Tiñes tu tela con colores bestiales. Me veo envuelta en tu telaraña que me atrapa y me muestra tu perversidad. Tu deseo (a)borda todo el universo, sólo así, transformándote, deviniendo en animal, insecto, en criaturas de la naturaleza te encuentras con lo *divino*. Tu tejido es el éxtasis con la totalidad, con las variadas formas de tu cuerpo, la vida, la muerte, los sexos tocados, profanados, inyectados, diseminados. “- *Llegan los murciélagos. / - Mi Dios. Se oyó un largo rumor como el de una pieza de seda que se rasgara. Apareció uno, pero se desdobló en varios (...) Uno se le acomodó en la ubre, otro en la otra ubre, otro se le posó en el sexo, otro en el ano, que era otro sexo. Y otro en la nuca, pero éste no libaba, hacía un cos-quilleo (...) Al parecer se estaba llenando por doquier de huevos chiquitos, de palomas y otros bichos, de caracol. Había una confusión” (70). Tú, *velodeseante*, rasgándote al *devenir* en murciélago (¿o el murciélago deviene en textura?). Me llevas de*

un significante a otro, *proliferando*<sup>27</sup> en un juego infinito de máscaras y pieles. Te instalas en la lógica del simulacro en donde los insectos, los animales infectan, contagian tu tejido. *Velo* especular: montas un espectáculo, distorsionas los contornos, deformas las figuras, transmutas los cuerpos y juegas con el prisma.

Los murciélagos succionan esa secreción manchando todo tu tejido. Los llama el líquido, la viscosidad de tu pubis, la leche de tus mamas. Tus hilos fluyen por ese torrente de secreciones húmedas, entrelazándose, creando esa *esperma brillante* convertida en seda. Los murciélagos depositan huevos de otras especies: babosas, caracoles, arrastrándose y dejando rastro de sus pasos, de sus huellas; como las orugas que son la fuente de tu urdimbre.

*“A ratos, pasaban las mujeres; jóvenes y viejas eran iguales bajo los negros hábitos y la trenza que las partía por la mitad desde la nuca al ano (...) Ella pasó delante de él y para mejor vio que bajo del pollerón negro relampagueaba una enagua de papel rosado. Los vuelos de la enagua hacían un bisbiseo, un susurro. Como si la enagua fuera el diablo (...) – Venga, señora. El árbol está cerca. Allá podrá quitarse los negros velos – decía sin sacar ojo de lo que había debajo, el revoltijo hechizado, el vuelo de las hortensias. Le dijo llamarse Manto –mintió como siempre, sonrío para sí- y tener una maravilla para ella. Tendió los dedos y tocó la gasa incendiada, volante. Ella se estremeció. Como si la hubiese tocado allí adentro (...) Él tironeaba de la enagua en flor advirtiéndole con espanto que la enagua procedía de ella; estaba hecha de su misma leve carne, sujeta con pedúnculos vivos a todo el cuerpo”* (19 – 20- 21). Estás envuelta en velos cubiertos de olores, flores y sonidos. Plagas tus espacios de naturaleza manteniendo

---

<sup>27</sup>Concepto de *proliferación* tomado de Severo Sarduy en su texto “*El barroco y el (neo)barroco*”.

siempre el «secreto» oculto, escondiéndote detrás / debajo de los árboles, en el bosque o el campo. En aquellos rincones, los ‘gritos’ llegan como ecos, susurros de un placer lejano que tiene su lugar de encuentro en el exterior, rodeados de animales e insectos que miran deseando ser parte de esos cuerpos explorándose, probándose.

Los mantos logran cubrir el deseo. El negro de tu hábito me obstruye la vista, no me permite acceder a ti, pero el contraste con el rosado de tu enagua, comienza hacerme sentir interés: deseo tocarte. Al (de)velarlos, la “desnudez” los sigue ocultando. El velo está tejido a tu carne, y no me permites tocarte «allí adentro».

*“-Bien, entonces, quítese esos mantos. Los mantos eran tres. Afuera, uno negro; azul el de la mitad. Y otro negro después. E iban con cadenillas para que no se corriesen (...) Desprendió los broches. Cayó un manto. Quedó con el celeste radioso igual que el cielo. Miró al Novio así, a ver si se detenía ante algo tan celeste. Pero, no. Cayó el velo ése y el otro negro. Quedaron las tres livianas capas en el piso” (46).* Recorro un sinfín de misas tocando tu cuerpo. Me gusta ese atrevimiento tuyo de transformarte en la naturaleza misma para los encuentros sexuales, perversos. Pienso en la cantidad de mantos religiosos: el *burka*<sup>28</sup>, ocultándote completamente pero a través de la mirada tocas cuerpos; el *talit* de los judíos, la *casulla* de los curas, el *hábito* de las monjas. Necesidad de cubrirse de velos, de pliegues, esconderse debajo de ellos, justificar su existencia al usarlos. Quizá si esos velos se transforman en naturaleza, en animales, insectos, serían intensos, ardientes como tú. Me gustaría creer eso, de esa forma los *misales* se llenarían de tu tejido, se bordarían con el mismo hilo.

---

<sup>28</sup>Velo utilizado por mujeres islámicas, el cual cubre el cuerpo completamente dejando una rejilla de tela en los ojos lo que permite que vean pero que ellas no sean vistas.

Las orugas creándote, sacándote de sus entrañas, otorgándote la flexibilidad, la delicadeza, la finura de tu cuerpo, son las encargadas del *origen* de la seda. Tú eres un *simulacro*, muestras el origen arruinado de lo que eres, una escritura, un velo suspendiendo el origen real. Tu trazo es una re-producción, y a pesar de dejar marcas al andar y te queden pliegues por descubrir, sólo eres un *abismo*, una seda intervenida para crear las ondas perfectas, con tu movimiento, con tu drapeado.

Te encuentro en búsqueda del *origen* (no de tú origen) sino del más primitivo, el del mundo... el sexo femenino. La *vagina* es un velo igual a ti, lleno de pliegues, de membranas, de tejidos blandos, flexibles, permitiéndote la contracción, la dilatación, el exceso (la excitación) el cual se disimula bajo una capa de bello vello “*De acuerdo a las lecturas de Tertuliano, aquel rincón de la mujer, nacido a partir de un surco en la carne, constituye la mullida e inescrutable puerta donde aguarda el Demonio*” (Marín 86).

Me siento explorando un sinfín de vaginas, pero en *Ídola* son los mismos velos una y otra vez. No eres otra cosa sino un juego de orígenes arruinados en inversiones hacia el infinito. El hecho de que el velo presente en toda la textualidad sea la pintura de Gustave Courbet, *L'origine du monde*<sup>Anexo1</sup>, me coloca de inmediato en la noción de reproducción. Te obsesionas con ese cuadro y ni siquiera conoces el original, pero no tiene importancia porque ese velo velludo de la pintura tampoco es el real “*(...) rasgué el sobre para leer la carta. Era una tarjeta postal con un par de líneas de saludos y en su envés aparecía un motivo pictórico (...) Como pude leer en el ángulo de la tarjeta postal, el autor de la pintura era Gustave Courbet, de quien conocía algunos cuadros de interés, siendo el título de esa obra L'origine du monde, del año 1866*” (59).

¿Por qué entonces todo tu tejido está inundado de pubis, de aquel triángulo secreto? Comprendo: ese velo es cautivador, sobre todo porque deja una pequeña y fina muestra de lo oculto, una ínfima lengua rosada asomándose para seducir, para hacerme un guiño y dejarme(te) pensando en ella. Comprendo: ese velo es el que provoca el deseo. Te hiciste presente desde la conmoción, el goce *“Después le dije gracias, sin saber qué más agregar, ante lo cual Sofía, tal era su nombre como ya me enteraría, esbozó cierta sonrisa de complicidad que en un raro efecto mnemotécnico, debido acaso a esa boca húmeda y roja, me llevó a pensar en la abertura del sexo femenino y, en particular, a la visión de Courbet al respecto. Lo vi estampado en ese rostro a través del cristal (89).* La conmoción te recorre, recorre tu corporalidad y la sientes, la vives en el límite, la piel, la superficie. Ese velo seductor te vuelve a ti, textura excitada, un tejido deseante, deviniente. Una escritura incandescente ya que el fuego te prende constantemente *“Bajo la suave luz del interior de la carpa, distinguible por sus gruesas rayas de fuertes colores, se destacaba el derroche blanco de esos pechos, pero en contraste, para mi sorpresa, se advertía en ambas el hilo oscuro de una pelusa translúcida, sedosa, precaria, nacida más abajo del vientre, que luego de expandirse como un ligero trazo de sombra, desaparecía entre los rosados muslos a punto de ser rollizos” (121-122).*

El hilo seductor teje una urdimbre cubierta por un manto de pubis. *Velo* caliginoso: te impones como un obstáculo de placer. Un obstáculo y una fuente. Es ahí, en ese triángulo donde se encuentra todo el enigma, todo el juego. Esa imagen es tu sed, tu imaginación, tu *suplemento* necesario para tu traza. Ese vello, ese cuerpo, esos pechos velados, esas curvas re-presentan un enigma, un cuerpo desecho, yaciente, sugerente,

provocador, excitante. ¿Qué historias guardan tus velos? ¿Quién habrá tocado tu cuerpo? ¿Habré sido yo? ¿Quizá tú mismo?

*“(...) formado y deformado, si lo pienso, por un oscuro bosque de piernas abiertas al cielo, que constituía para mí, en cierto modo, el término del misterioso. Con ese trasluz parecía morir también el poder de la seducción (...) En ese cine de alcantarilla no existía narración, pues el relato, encapsulado en el vacío, permanecía fuera de la Historia, aunque constituía de por sí el imperio imaginario del hombre, tanto como protagonista y/o espectador”* (181 - 183). Te quitan el velo cuando todo se transforma en cine porno. El fin de la seducción y el fin de esa pintura escondida y fascinante. Ya no se ven tus muslos rojos, ni el pubis color bermellón, ni los hilos sedosos bajo el vientre, ni la humedad en tu sexo. Sólo orificios llenados por (ni siquiera una sustancia, un líquido espeso) un falo vacío, simulador. No comprendo cómo no temes correr el velo, encontrar ese origen arruinado, ese *horror vacui*. *(De)(s)velar* el secreto, mostrar las piernas abiertas, la visual completa de las capas secretas debajo del bello velo. Ningún vello, ningún velo que cubra el misterio, sólo simulación, te conviertes en la re-producción de mi *Ídola*.

Tejido desintegrándose, textura desarticulándose a medida que me acerco a tocar *Tadeys*. Te vuelves un velo ilegible, ilegítimo e ilegal. Eres impenetrable, me apartas constantemente. El extrañamiento creado en mí es lo que me provoca seguir con mi tacto a pesar de lo nauseabundo a ratos de tu escritura. Esas imágenes orgásticas, carnavalescas son tan llamativas como repulsivas. Eres una penetración simultánea a orificios invisibles. Lo único que siento de esas penetraciones son los líquidos, los fluidos sementales, recorriendo el tejido deshilvanado e inundado de significantes; *“(...) allí la contra-*

*dicción*<sup>29</sup> era el método de curar(...) tal vez el insecto ¿incesto? ya se le había metido en el cerebro, tal vez ya estaba chupándose lo cómodamente anidado (...) Apenas tuvo tiempo ella de susurrar, casi etérea de tan sumisa, un “lo que quieras, mi dueño”. El tendero la desnudó convirtiéndole el ya modesto camisón en una asquerosa imitación de patas (araña, ¿otra?) de telas finas y desgarradas, a escobazos (...)” (Lamborghini 46).

Juegas trastocando las formas de representarte. La telaraña que vas tejiendo se va entrelazando creando imágenes orgiásticas llenas de profanación. El insecto de tus contradicciones me introduce en el carnaval del incesto y la perversión “*Un muerto resucitaba, un ciego veía. Mi madre me había concebido sin coito, le había bastado escuchar el arrullo de una paloma. El Hijo de Dios era yo, y también el Redentor y el Salvador de los hombres y del mundo. (165) (...) (Cristo boca abajo y entró la Virgen. Mientras Taxio lo penetraba, era Ella quien gemía, era la Virgen quien mientras Cristo (algo que parecía imposible) la verga entera se tragaba: toda, completa, el grosor y el largo inexplicables del miembro. Ella, la Virgen, suspiraba, se abría con todas sus fuerzas y a Cristo le acariciaba las mejillas. Hasta que llegó el momento, entrando y saliendo, el momento llegó, era constante el entrando y saliendo: Virgen y Madre, dijo Taxio, Dios Nuestro Señor, Creador del Cielo y de la Tierra, y entrando y saliendo brotó el torrente y Cristo parecía desmayarse con el golpe fuerte primero y luego con el oleaje. A Ella, la Virgen, también el semen le chorreaba por el pelo)*” (173). Te transformas en el enigma más grande porque no logro crear imágenes de tu cuerpo. Eres una textualidad de injertos dejando ver las cicatrices, las costuras, tus contaminaciones y tus contactos.

---

<sup>29</sup>El –contra como preposición significa en oposición y hacia, en dirección a. Es decir, contra y hacia lo dicho.



Textura porosa, desbordada, exagerada, hiperbólica, juegas con los primeros planos. Tejido de la *obscenidad*, de la escena obscena, de lo irrepresentable. ¿Cómo representas lo irrepresentable? Te conviertes en lo desviado, lo salido del curso, la desmesura. Todo lo contenido en este tránsito de velos, ahora se excede y desde ahí bailas, desde el éxtasis, el grito. Esa desmesura sólo es posible de representar de manera *sublime*. Lo grotesco recorriendo tu cuerpo no se puede representar de otra forma. Sublimación de lo grotesco, de lo feo, lo brutal, lo violento, lo obsceno “*Me condenaron dieciocho veces desde los catorce años: me gusta violarme a una hembra mientras caga, especialmente en el retrete de la estación, aunque tenga que taparme las narices. Mientras derrama mierda por el culo, yo, que la porto grande, la remacho por el agujero ancho*” (53– 54). Fluidos de la ‘abyección’, salen por donde puedan. Tus movimientos violentos funcionan como puntos de fuga, donde se crea el drapeado, los surcos. Creo encontrarte lisa, pero estás llena de suplementos (excesos, pliegues, carne). Textura extasiada, delirante, dislocada, estás en todas partes y en ningún lugar.

“*Escribir una novela. Luego desentenderse. Escribir una novela en las últimas décadas de este siglo, aunque ya surgió una complicación que nos deja perplejos. Algunos sabios de la (sic) EE.UU y la Unión Soviética, apoyados en la teoría de la relatividad, ya hablan de un “pliegue” matemático (...) Personalmente me convendría que el “pliegue”, como un decorado teatral, de pronto hiciera desaparecer, gracias a su simple traslado de los utileros, además de todo un reino como sucede a diario en los escenarios. Escribir una novela. Que todo un siglo desapareciera, matemáticamente plegado*” (117-118). Velo: tu baile, tu movimiento te lleva a plegarte constantemente. Eres un velo drapeado lleno de surcos donde se me escapan tus líneas. Me pierdo entre tus curvas, tus pliegues, dejándome

llevar por el movimiento ondulante que generas. Así como escribes sobre tu tela, con el pliegue matemático-jugando al *origami*-, esa novela desaparece y el siglo completo podría desaparecer.

Cuerpo deforme, oscuro e insaciable, vas invirtiendo los roles, cambiando los velos, ocultándote bajo el maquillaje. Vas confundiéndote en un carnaval desbordado de *hybris*. Las pieles y los orificios se pierden en un mar de fluidos, donde el rostro (la identidad) no existe “*Las damitas, ya vestidos y pintados de mujer, esperaban impacientes la hora – nunca se sabía cuándo, vivían en celo constante- en que el Hombre, ¡el Hombre!, y ya lanzaban grititos de niña, apareciera y les hiciera la seña, esa que quería decir: -Vamos, llenate(sic) de crema hasta lo hondo, que te voy a coger hasta dejarte desmayada(...) A veces, además, arriesgándose un poco, se entregaban a los simples marineros, pobres, que andaban todo el día calientes como perros en ese ambiente de puro fru-fru, de pura seducción. Entre fase y fase, una semana, vacaciones orgiásticas, engañoso Carnaval*” (88 – 89).

La araña teje tu tela, controla tus movimientos, los traza. Inunda todo tu tejido de *contra-dicción*, ese tejido movable, plegable “*A pesar de mis temblores y mi sudar, a pesar de mi estado francamente enfermo, me fue imposible no relacionar estas dos rimas: araña y zumbido y su cruce (mi Cruz) en esa trampa que si se sueña permanece tapada, pero si se ve es un agujero sin trama, un agujero que se nos desploma encima y luego provoca nuestra caída*” (165). Eres un cuerpo sin órganos, un rizoma que no responde a ninguna lógica. Tienes una necesidad de penetrar en los orificios y llenarlos de sustancia, de significancia, pero sólo los vacías, una y otra vez para volver a la errancia, al excurso; al agujero que entrapa.

He corrido tu velo veloso, secreto y me encontré con tu textura erosionada. Nuevamente, una urgencia de penetración. Eres una *espada* queriendo cortar todos los cuerpos, un arma de diseminación, de doble filo. Espada cambiante, metamorfoseas en falo “*Frente a este hombre, armado con nuestra propia muerte, siempre he preferido dar un salto fuera del espejo. Y esta crónica no es sino el testimonio del azar que podría hacerme volver desde ese mundo de reflejos inabordables a los límpidos contornos de los objetos diarios*” (Wacquéz 29-30) (...) “*Por eso concebí el proyecto de esta crónica, para averiguar en los pliegues menos visibles de mi vida las razones que me arrojaron fuera de la órbita trazada, el hecho, la palabra o el sueño que puso en mí ese huevo monstruoso*” (57).

Textura del goce juegas con tus hilos “*Diseñaba, ya en ese instante, el proyecto de un crimen. Porque, así como señalaba León, todo estaba bien mientras no sobrepasara el estadio de la ilusión al que él mismo se plegaba convencido de que la realidad y el engaño se homogeneizaban según el orden antojadizo de la lectura (...) que intentaba, vanamente, hacer surgir de las honduras del texto, una emoción más o menos acorde con la intensidad que había vivido –realmente– en brazos de los rufianes de sus sueños*” (132–133). La *Musaraña* te permite ser lo que quieras. Te conviertes en la musa de tu araña que va tejiéndote, mientras mi cuerpo se entrega al engaño, a la mirada y al perderme en la ilusión de tus velos. Juegas con las apariencias<sup>30</sup>, tu cuerpo se inserta en un cosmos<sup>31</sup> ajeno “*Lo único que en la irrenunciable intimidad seguía señalándome como lo que había sido era el alma, pero ¿qué es un alma frente a la apariencia? Es casi lo impensado, un hito entre los*

---

<sup>30</sup>Idea de aparecer en ese movimiento de luz y oscuridad: “La niebla se ha espesado en el valle de la Dordogne. Ha opacado los vidrios, estrechando la realidad a este vagón que traquetea en el espacio y revoca el endeble tabique que estructura el tiempo. Por una suerte de leves deslices y vértigos, me encuentro con el dorso de los objetos, en claroscuro, en negativo o en color. Son los rostros que saldrán a mi encuentro, inimaginales” (180).

<sup>31</sup>Cosmos que remite a la cosmética. El maquillarse, disfrazarse, es colocarse en el “mundo” de un otro.

*infinitos momentos de una y otra máscara, al fin, una máscara que se burla de su propio enigma” (120). La máscara te permite el movimiento en la superficie, colocando velos sobre velos en la piel (máscara= más-cara(s)). Borrás tu rostro debajo del maquillaje, (di)simulando una apariencia, construyéndote un disfraz, transformándote en enigma “(...) puesto frente a mí como representación de un enigma” (40) (...) El maquillaje no logra ocultar los surcos ni los pliegues; ellos no igualan como a esas carroñas las iguala la muerte” (190).*

Tal como la textura de *Tadeys*, eres una mixtura, una hibridación de pliegues. Es imposible encontrarte en algún lugar, reconocer tu espada, o el triángulo secreto que busco desesperadamente mientras te toco y no obtengo nada. No eres sino desintegración del tejido: *“Se sentó en la silla turca y comenzó ceremoniosamente: el maquillaje lo esparció es una suave capa por todo el rostro: fue apenas una exaltación de la piel para que los ojos adquirieran profundidad y los labios prominencia. No recurrió a lo grotesco, pues ésta debía ser una máscara real, el último recurso de la verdad (...) Debido a que su sexo intervendría adversamente entre él y su proyecto, recurrió a una prenda elástica utilizada por los deportistas (...) Se lubricó debidamente y tras masajear el umbral del anillo, intentó vencer su resistencia con la punta del dedo para de esta forma remedar la holgura femenina y acordar sus atributos con el trazado general de la máscara. Completó el ritual poniéndose una túnica blanca de su madre” (234–235). Escritura travestida, juegas con los sexos. Te dejas llevar por el azar y me mantienes en el misterio constantemente. Tu seda plegada me provoca, me produce un sentimiento de perturbación y goce, siento que no logro ingresar en ti, pero tú si logras estremecerme. “La visión más recurrente era la de la ejecución: se me ha atado desnudo dando la cara al paredón, es decir, con el rostro y el*

*sexo ocultos, con la identidad y la fuerza omitidas, inmovilizado y dando la espalda al pelotón; éste se divierte vejándome antes de disparar, uno a uno sacian su voracidad en mí: he ahí el conjunto de disposiciones que debían cumplirse para que la satisfacción, como una vergüenza, se derramara entre mi vientre y la textura porosa del muro” (56).*

Manifiestas tu cuerpo con tu tejido permeable, tu deseo de transmutar en otro cuerpo. Te llenas de velos ocultándote (¿o mostrándote?). Cuerpo de la diferencia, difuminas tus contornos, tu propia escritura, haciéndome naufragar en este mar pendular, que me agarra y me suelta incesantemente.

Me inmovilizas con tu arma de placer. Cuerpo pervertido, inviertes los roles para colmar tu tejido de sodomía. La perversión remite a la intransitividad de tu textura. Tu cuerpo no transita hacia algún lugar sino que se orienta hacia la errancia. Tu arma, como en una cacería, busca su víctima. Quieres domarme, volverme un cuerpo dócil, para hacerme sentir ese goce perverso *“La caza, como ejercicio del poder, ilumina el paisaje del crimen. No son idénticos, son cómplices. Ambos dirimen sus problemas sin mezclarse con ellos. Los eliminan. Como la guerra, la caza tiene un fin simple y trágico: la muerte de la presa. Ser sodomizado, en cambio, se emparenta con ambas actividades pero como en una paradoja. El remedo de la muerte se parece al encuentro entre lo lleno y lo vacío, un compendio de contrarios en el que la muerte es buscada como anhelo de ser y no como necesidad. En la cópula violenta, las mucosas se dilatan, ajustándose a una perfecta realidad, pues el espacio cóncavo nunca sobre pasa su extensión más allá de lo que el convexo requiere. El dolor es lucha, o signo de lucha, es polémica, es el desgarró que divide las aguas y eleva la frente de Apolo en un espasmo cósmico” (97–98).* La gracia de tu juego de sodomía es el acuerdo; no es una caza propiamente tal, no hay muerte (o quizá

si, en el desfallecimiento orgásmico), pero ahí está el secreto del goce: doy mi consentimiento y me entrego al sometimiento. Lo cóncavo y lo convexo son opuestos reversibles, con un solo movimiento se transforman en sus opuestos. La confusión de nuestros cuerpos puede llegar a la deformación de éstos.

Los pliegues de tu textura delinear los bordes de tu cuerpo, exceden tus límites transformándote en monstruo, te deforman, te disfrazan para llevarte fuera de la órbita, fuera de tu traza. *Tejido*: erosionándote con tu sexualidad, desbordándola, quiebras tus grietas, convirtiéndote en una textura permeable y juguetona. El hilo con el que bordas tu tejido está plagado de deseo, ansias de fecundar los cuerpos, tocarlos, sentirlos. Ensayas tu tejido para llenar de intensidades mi lectura.

Penetrándome, sometiéndome, vuelven las tres *lex* (ilegibilidad, ilegítimo, ilegal). Me ensimismo en mi sensación de extrañamiento y placer. Tu sublimación me conmueve. Me entrego al *bondage*<sup>32</sup>, dejándome atar por tu cuerpo, permitiéndome jugar con las amarras, los nudos, con tu violencia.

Logras amarrar un cuerpo oscuro, monstruoso, en *El obsceno pájaro de la noche*. Tus hilos enredándose, no distinguen si cosen pieles, sacos, carne, bocas, narices, orejas, sexos. Vas convirtiéndote en un entretejido de laberintos, celdas, túneles interminables, cubiertos con un velo de cenizas, polvo y mugre “(...) *claustros infinitos conectados por pasadizos interminables, cuartos que ya nunca intentaremos limpiar (...)*” (Donoso 21).

Encierras una plétora de secretos, de misterios en tu silencio, expresándolo a través de tu mirada. Me invitas a tocarte, sentirte mediante el contacto de nuestros ojos. Me atraes

---

<sup>32</sup>Prácticas de dominación sexual de la pareja, donde se usan herramientas, vestimenta y prótesis eróticas, en donde el juego de la sumisión es central.

con esta nueva forma de mostrarte. La intensidad de tus ojos traspasándome en cada línea recorrida, incitándome a fundirme contigo en la oscuridad de la noche, en la deformidad de nuestros cuerpos *“Desde que el doctor Azula me operó, no sólo cambiaron los rasgos de mi rostro dejándome esta máscara casi desprovista de facciones que nadie se ha preocupado de repintar. También me redujo a lo que soy, apoderándose del ochenta por ciento y dejando el veinte, reducido y enclenque, centrado alrededor de mi mirada”* (ibíd., 277) (...) *La Iris se queda hincada junto a mí, llorando porque ya sabe lo que va a pasar, lo que nosotros, calientes con la juerga, vamos a hacer conmigo y yo no tengo manos para defenderme ni piernas para huir, sólo ojos para mirar y esta fina piel de pintura para sentir los golpes”* (94).

Tiemblo: las hebras de tu velo amenazan con encerrarme dentro de tus muros residuales. Tu mirada suplicándome que te acompañe, exponiéndose constantemente, dejando al descubierto tu cuerpo fragmentado, la multiplicidad de voces arrancando de tus ojos *“Dormido, siento cómo el bisturí del doctor Azula me corta, cómo me serruchan huesos, cómo rajan, cómo cosen, tajejan, desprenden, arrancan trozos de mi cuerpo que no eran de mi cuerpo pero que al injertarlos en mi cuerpo recobran la normalidad, duermo, pero lo siento, por eso me tienen encerrado aquí y jamás voy a salir porque soy vivero de órganos y fábrica de miembros sanos, por eso no me deja morir don Jerónimo, por eso ha montado esta fábrica en que sólo trabajo yo, sólo mi cuerpo produce (...) el tiempo no transcurre en esta penumbra que me niega el derecho al orgasmo del fin”* (244-245).

Vas construyéndote (¿o destruyéndote?) en este juego de identidades, máscaras, disfraces, en un intercambio infinito de pieles, contaminándote con las fibras retorcidas de los cuerpos monstruosos y deformes *“El monstruo, en cambio (...) pertenece a una especie*

*diferente, privilegiada, con derechos propios y cánones particulares que excluyen los conceptos de belleza y fealdad como categorías tenues, ya que, en esencia, la monstruosidad es la culminación de ambas cualidades sintetizadas y exacerbadas hasta lo sublime. Los seres normales, aterrados frente a lo excepcional, los encerraban en instituciones o en jaulas de circo, arrinconándolos con el desprecio para arrebatárles su poder” (195–196). Toco a tu cuerpo monstruoso en la mirada. Amenazas mi integridad, al hacerme sentir que algo me falta; textura del suplemento. ¿Seré yo el monstruo? Borramiento de mis (tus) facciones, al observarte, un tejido ‘extraño’, ‘anormal’, que me perturba y me vuelve indefensa. Unes hilos, trozos, llevándote al borramiento, a la disolución, entregándote al devenir, a un fluir incesante, pero siempre mirándome, acechándome con tus ojos, devorándome con tu única abertura.*

*“El imbunche. Todo cosido, los ojos, la boca, el culo, el sexo, las narices, los oídos, las manos, las piernas. Desde el fondo de su origen rural en otra región y en otro siglo, cuando alguna abuela medio india amenazó a la niña asustada que la Brígida sería entonces con transformarla en imbunche para que se portara bien, la tentación de serlo, o de hacerlo, quedó sepultada en su mente y surgía ahora convertida en explicación y futuro del hijo de la Iris. Todo cosido. Obstruidos todos los orificios del cuerpo, los brazos y las manos aprisionados por la camisa de fuerza de no saber usarlos, sí, ellas se injertarían en el lugar de los miembros y los órganos y las facultades del niño que iba a nacer: extraerle los ojos y la voz y robarle las manos y rejuvenecer sus propios órganos cansados mediante esta operación, vivir otra vida además de la ya vivida, extirparle todo para renovarse mediante ese robo” (55). Textura oscura, deforme, obstruyes los orificios convirtiéndote en*



*imbunche*<sup>33</sup>, jugando con los maleficios y las tradiciones, te encierras para guardar todos esos secretos que nadie te permite revelar. Introduciéndome en este laberinto, en este túnel sin salida, termino encontrándome con tu tejido ciego, velado, ahogado en múltiples capas; tu mirada silenciosa, desesperada, rodeada de desechos, restos, pequeñas cajitas, un sinfín de cajones que aunque toco y toco una y otra vez no logro abrir. Estás encriptado, tus hebras expandiéndose en el subsuelo como raíces infinitas no llegan a ningún lugar. Te excribes en la mirada y te pierdes en ella. Yo me quedo temblando, contemplando tu cuerpo cicatrizado, deforme, rasgado, cruento.

Textura virginal, fría, abrazándome con tus brazos metálicos en *La condesa sangrienta*. Tu hilo oscuro va tejiendo los pasajes laberínticos que van impregnando tu tejido de sangre y putrefacción. Te encuentras rígida, conteniendo tu deseo en un silencio fatal. Penetras los cuerpos (mi cuerpo) con tu mirada contemplativa “*La condesa, sentada en su trono, contempla (...) (La condesa contempla desde el interior de la carroza)*” (Pizanik 13– 18). De nuevo, tus ojos son el único contacto. Tu mirada encuentra su reflejo en los espejos que construyen tu torre “*Podemos conjeturar que habiendo creído diseñar un espejo, Erzébet trazó los planos de su morada*” (43). Cuando te contemplas, tu reflejo sólo muestra un cadáver. Nunca logras encontrar tu rostro, ya que habitas dentro de los espejos y te conviertes en un arruinamiento de tu cuerpo, tus cimientos, de los muros que te

---

<sup>33</sup>Imbunche:

(Voz mapuche).

1. m. *Chile*. En la tradición popular, ser maléfico, deforme y contrahecho, que lleva la cara vuelta hacia la espalda y anda sobre una pierna por tener la otra pegada a la nuca. Se creía que los brujos robaban a los niños y les obstruían todos los agujeros naturales del cuerpo y los convertían en **imbunches**, cuya misión era guardar los tesoros escondidos.

2. m. *Chile*. En la tradición popular, brujo o ser maléfico que hacía tal maleficio a los niños.

3. m. *Chile*. Maleficio, hechicería. (DRAE)

ahogan. Me entrego al juego fatídico, a este juego erótico que pones en marcha, cediendo a la violencia, a tu crueldad sádica.

*“Castillo de piedras grises, escasas ventanas, torres cuadradas, laberintos subterráneos, castillo emplazado en la colina de rocas, de hierbas ralas y secas, de bosques con fieras blancas en invierno y oscuras en verano, castillo que ErzébetBathory amaba, por su funesta soledad de muros que ahogaban todo grito” (59).* Cuerpo amurallado, (en)cerrado; tus criptas sombrías ocultan gritos y desnudan silencios que funcionan como hiatos. Me dejas inquieta, expectante, ante los crímenes y los horrores que van conformando tu tejido. Me pierdo en esa elipsis que vela tu cuerpo.

La desnudez inundando tu tejido, no es sino el (de)velamiento de tu bestialidad. Con tu piel blanca, tersa, te expones al contacto dado por la violencia sexual. No conoces otra forma de tocar *“Oscuramente, debían de sentirse terriblemente humilladas pues su desnudez las ingresaba en una suerte de tiempo animal realzado por la presencia humana de la condesa perfectamente vestida que las contemplaba (...) Si el acto sexual implica una suerte de muerte, ErzébetBathory necesitaba de la muerte visible, elemental, grosera, para poder, a su vez, morir de esa muerte figurada que viene a ser el orgasmo” (28).* Nuevamente, te reflejas en el espejo de tus torturas, reproduces tu orgasmo en la figura del cadáver, en el grito del dolor y la muerte. Al igual que *Frente a un hombre armado*, juegas con las imágenes reversibles: convexas y cóncavas de los espejos. Tu perversión erótica, invierte y transgrede los límites que te llevan a la deformación de los cuerpos. Tu sexualidad delirante actúa como punto de fuga y se refleja iteradamente en los espejos jugando con tu ambigüedad sexual.

Textura del desbordamiento, laberíntica. El erotismo y la perversidad van tomando el control de las murallas de tu gran laberinto. Me pierdo en esos pasajes infinitos y te voy recorriendo de a fragmentos siguiendo tus fetiches favoritos “*De haberlo querido, hubiera podido realizar su “gran obra” a la luz del día y diezmar muchachas al sol, pero le fascinaban las tinieblas del laberinto que tan bien se acordaban a su terrible erotismo de piedra, de nieve y de murallas. Amaba el laberinto, que significa el lugar típico donde tenemos miedo; el viscoso, el inseguro espacio de la desprotección y del extraviarse*” (59-60). Estás cubierta de un velo de oscuridad generándome confusión y extravío. Vas derramando nieve, agua, formando tu tejido de cristal. Me desespero mientras siento que mis manos se resbalan al tocarte.

“*Un color invariable rige al melancólico: su interior es un espacio de color de luto; nada pasa allí, nadie pasa. Es una escena sin decorados donde el yo inerte es asistido por el yo que sufre por esa inercia (...) hay remedios fugitivos: los placeres sexuales, por ejemplo, por un breve tiempo pueden borrar la silenciosa galería de ecos y de espejos que es el alma melancólica*” (45). *Tejido*: estás teñido con *bilis negra*, tu melancolía se hace presente en toda tu textualidad, mordiendo otros cuerpos, desgarrando otras pieles, atemorizando con esa mirada. Esa «disonancia» que resuena dentro tuyo, sólo se libera en la obscenidad, la perversidad, en aquellos gritos de sufrimiento que acallan *tu ritmo trastornado*.

Eres una textura enigmática e impenetrable, temiendo que el tocar un cuerpo se vuelva inasequible igual a ti. El contraste de luces entre lo sombrío del subterráneo y el blanco velo que te cubre, te hace *aparecer* en un juego de claroscuros. Tus muros, los cimientos de tu textura es el lugar para abismarte, exacerbarte y moverte libremente (pero

siempre muda, en silencio) hacia el deseo. Tu tejido va deshaciéndose junto con los misterios que nunca podré saber ni gustar.

*Hilo:* comienzas a bailar al compás de la armonía de tus notas. Tus movimientos ondulantes, seducen y encantan. Atrapas en tu textura ardiente desbordada de sensualidad. Te encuentro lamiendo la carne, el deseo en los *Sonetos y Poemas* de Sarduy. Suturando tu contorno, *los bordes de tu cuerpo*, la pasión va decantándose en tu tejido, inundando todos los espacios de mi carne, diseminando el deseo a través de toda tu médula, invocando el goce, empapando tus palabras de tacto “*Un testigo fugaz y disfrazado / ensaliva y escruta la abertura / y en el que el volumen dilata y que sutura / su propia lava. Y en el ovalado // mercurio tangencial sobre la alfombra / (la torre embadurnada, penetrando, / chorreando de su miel, saliendo, entrando)*”(Sarduy126). Textura tentadora, me invitas a explorar tú hendidura, a tocarte en el *espacio del goce*. Me cubro con tus velos para seguir hilando los hilos, extendiendo tu cuerpo. Nuestros trazos se fusionan, mientras mi cuerpo entra encendiendo y el tuyo se retira observando, en silencio.

Sosegado vas derramando la sangre hilando tus melodías. Me envuelves en ese vaivén seductor, llamativo, excitante, cayendo rendida ante tus imágenes y tu textura tan suave, simple y pura “*Entrando en ti, cabeza, con cabeza / pelo con pelo, boca contra boca: / el aire que respiras –la fijeza / del recuerdo-, respiro, y en la poca // luz de la tarde –rayo que no cesa / entre los huesos abrasados- toca / los bordes de tu cuerpo: luz que apresa / la forma. Ya su cénit la convoca // a otro vacío donde su blancura / borra, marca de arena, tu figura. / El día devorando de sonidos // quema, de trecho en trecho, su espesura / y vuelca de ceniza la textura / en la noche voraz de los sentidos*”(125). Apasionada textura, incendias tu tejido llenándolo de ceniza. Los sonidos van urdiendo tu

traza, atestando de ecos los rincones de tu cuerpo. Juegas con los espejos reflejando tus ansias de deseo. La luz te ilumina, toca y cautiva los bordes de tu cuerpo, tu silueta, pero al mismo tiempo la página en blanco va manchándose con tus colores, armonías, borrando tu figura, dejando las cenizas de tu contorno, de un límite, tu tejido rozándome la piel, susurrándome al oído.

Continúo tocándote de manera pausada. Me gustar saborear tus palabras, que se vayan (des)armando e impregnando en mi cuerpo, cosiéndose en mi piel *“El paso no, del Dios, sino la huella / escrita entre las líneas de la piedra / verdinegra y porosa. Aún en la hiedra / retiene las pisadas, aún destella // de su cuerpo el contorno sobre los rojos / sanguíneos o vinosos: en los vasos / fragmentados, dispersos. No los pasos / del dios, sino las huellas; no los ojos: // la mirada. Ni el texto, ni la trama / de la voz, sino el mar que los decanta. / En su tumba –las islas ideograma // de esa página móvil donde tanta / frase, no bien grabada, se derrama-, / sumergida, tu estatua ciega, canta”* (129). Velo: remites continuamente a tu cuerpo cubierto de capas: tu intransitividad. Me llevas por los caminos que me permiten tocarte. No centrarme en la historia, sino jugar con tus velos. Tocarte con la mirada, embarcarme en tu mar oscilante, recorrer tus olas que aparecen y desaparecen dejando una huella que alude a una presencia que estuvo ahí: tu origen arruinado. Seguir el canto de la sirena que hipnotiza, ver más allá de tu cuerpo físico para encontrarme con las letras: los velos desembocados.

*“Tu cuerpo se recortaba / contra la persiana oscura / trazando una línea pura / -la del torso- que ondulaba / con tus gestos. La chilaba / -una línea paralela- / en el espejo, una vela / y la curva de una fruta / eran la doble voluta / que estructuraba la tela”*(139). Me dejo abrazar por tu tela envolviéndome en una fascinación infinita,

llevándome al cénit de mi deseo. Tus gestos, un guiño pidiéndome que no te penetre rápido y fuerte, sino invitándome a tantearte, acariciarte, lamerte, saborearte lentamente, con suavidad. La vela velando tus formas en un constante *aparecer* jugando con mi percepción. De nuevo, un espejo invirtiendo mi lectura, guiándome hacia el cuerpo oscuro y secreto de un caracol, en un descenso eterno por el espiral. Las curvas mareando mi lectura, atrayéndome hacia tus pliegues, conduciéndome por tus sinuosos movimientos en torno a tus surcos, tus incisiones que aún faltan por suturar.

Te apareces vacilante y provocador en *El diablo en el pelo*. Tu pelo enredándose va urdiendo los encuentros enardecidos, dejándome llevar por la sensualidad de tus palabras y ansiando el contacto de nuestros cuerpos. Ese velo ardiente ocultándote y mostrándote, te coloca en la ambigüedad “*Tiepado a la banqueta del bar, lucía sus piernas. Los clientes - guachos en su mayor parte- miraron suspicaces a la pareja anómala. Un Don Juan no tardó en invitarlo: -Flaca, ¿bailás? -No soy una mina. ¡Eran las mismas palabras que había pronunciado la noche que se conocieron! -Perdoname, loco. No te vi bien. Tal confusión repentina le resultó a Tomás regocijante. El indio-india, una Gestalt de verdadero equino, era un caballo-yegua. Espejeaba hacia uno u otro género su brillo pícaro con respingos de manflor*” (Echavarren66).Cuerpo fascinante vas errante moviéndote en la textura, deambulando por el tejido, probando otros cuerpos. Andrógino delirante, diferentes hilos de tus cabellos van tejiendo tu cuerpo equívoco.

Cuerpo de la pasión enloquecida, vas llenando de fluidos toda tu textura, mostrando y ensayando el goce. Tus aberturas son violentadas, excitadas, saboreadas, moviéndose en un juego de dilatación, en donde temo entrar“*La experiencia que no tuve:el diablo en el cuerpo; / y mientras el cuerpo expiraba en la página, /la página tenía cuerpo de mar; / una*

*membrana, / un párpado horizonte: / el diablo en el piélago; / y mientras el diablo se desplegaba / yo escribía el pliego, / y mientras el diablo navegaba / yo lo seguía en mi bote de papel; / pero yo no sabía qué era el diablo; / más bien el diablo estaba en otro lado / y yo no conocía ese lado” (30–31).*

Ángel del abismo moviéndote en los márgenes, en el *limen* de tu membrana. Los tejidos plegados estimulan mi mano para el contacto. Estás poseída por un cuerpo oscuro, que va un paso adelante uniendo los hilos, moviendo la marea, generando el enigma, los surcos, la furia, la confusión, la atracción hacia tu pliegue “*Ocurría lo siguiente: no sólo la imagen del amado se hallaba destrozada desde hacía años en el recuerdo sino que también los ojos, fuertemente astigmáticos, de Tomás, reflejaban en ambientes opacos, y más todavía en momentos de emoción, los objetos vistos en planos al principio borrosos, así que Juli hasta ese momento no había tenido rostro todavía, sino sólo una grácil figura en la que se destacaban las bolas de ámbar oro viejo; tan grácil y aniñada como era esta figura, era sólo aniñada en apariencia (...) Primero apareció dentro del lente todavía opaco el cabello, oscuro como la noche, liso, pegado al cráneo y partido con raya al medio. Luego se abrieron paso los ojos, aquel violáceo azul negro de alquitrán morado (...)” (56). Texturas sonoras moviéndose al ritmo de una armonía penetrante, agitando las cabelleras; de nuevo, los pelos enredándose, creando el desorden, desestabilizando tu letra y mi lectura. Te dejas fluir en un constante devenir, donde tu identidad va diluyéndose debajo de esos cabellos.*

*“Soy muy enamorado, pero ahora estoy solo. Sabés cómo es la onda gay: salgo dos o tres veces contigo y me aburríste. Ahora no me interesás, me interesa otra bragueta y otra cola (...) En el cine no sabés el nombre del loco con quien cogiste, porque no se*

*habla. Hablan de manos. La boca chupa (...) Vas al baño a penetrar a otro o a hacer vuelta y media; el masturbarse es en las butacas. Besitos y cariñitos no corren mucho”* (136–137). Textura colmada de deseo, seducción de los (des)encuentros, diferimiento del goce. Tú, cuerpo que eres de todos, te escapas de entre mis dedos para colocarte en el margen, en lo efímero de tu traza. No logro poseerte por completo, te pierdes en esos cambios, en tus intentos de dejar una marca, un trazo, una cicatriz, pero te borras y te vuelves hacer presente con tu cabello, aquella filigrana seductora.

Me llevas al éxtasis de mi lectura con *En breve cárcel*. Me asombro por la forma en que está dispuesto tu tejido. Me atrapas desde el primer momento, envolviéndome en tus capas de piel despellejada. Superficie con llagas, erosionada. Tus grietas se transforman en laberintos, cargados de memoria y olvido.

*“Un texto le propone inmediatamente la fisura, la duplicación, la promesa de un espacio intermedio, limbo donde la vaguedad persiste suspendida, sitio abismado por lo que lo rodea”* (Molloy 17-18). Estamos, tú y yo tocándonos, en el *espacio del goce*. Textura autorreferencial, te escribes y reescribes infinitamente, mientras siento que mi mano va escribiendo junto a ti. No puedo dejar de tocar(te) al sentirme seducida por tus idas y venidas, tus repliegues, hundiéndome de vez en vez en tus surcos, tus grietas. El velo drapeado dejándome en la superficie, en la apariencia.

*“Tachadas, zurcidas: las palabras y ella. Hoy ha caído, junto con su letra, pero hoy también –como en el mar- hace pie. Ve que las palabras se levantan una vez más, como se levanta ella, agradece la letra ondulante que la enlaza, reconoce las cicatrices de un cuerpo que acaricia. Vuelven a romperse cuerpo y frase, pero no en la misma cicatriz: se*



*abren de manera distinta, le ofrecen una nueva fisura que esta tarde acepta, en la que no ve una violencia mala, en la que sospecha un orden” (68).* Me rozan tus palabras como si estuvieras murmurándome al oído. Tu voz –al igual que tu piel- se fragmenta, se disloca, perdiéndose en la hoja. Textura, te destejes por las noches, deshaciéndote a medida que tu cuerpo se vuelve ajeno. Te tocas y reconoces tus hiatos, tus vacíos, tus injertos. Deseas arrancarlos, cambiar de piel, pero tu letra te va zurciendo y tus tajos se vuelven tu esencia, tu huella.

No te sientes cómoda en tu piel. Quisieras borrarte y reescribirte, pero aun así no te reconocerías, seguirías sintiéndote como un extranjero en tu propio cuerpo “*Cuerpo: lo aprendió en su hermana, en ese hato que era su hermana. El cuerpo –su cuerpo- es de otro. Desconocimiento del cuerpo, contacto con el cuerpo, placer o violencia, no importa: el cuerpo es de otro” (33).*

Cuerpo: estás continuamente velando una pérdida “*Comienza a escribir una historia que no la deja: querría olvidarla, querría fijarla” (17).* Escritura melancólica, das vueltas y vueltas en búsqueda de un cuerpo que no puedes asir, cayendo permanentemente en la errancia. Te vas descosiendo en búsqueda de un rostro que no llega. (De)(s)velando tu pérdida te pones en estado de vigilia. La mirada se vuelve una cárcel, tu cuerpo está encerrado en esos ojos que ‘miran atentamente’ una puerta, una ventana, una grieta, esperando otro cuerpo que se pierde entre las líneas “*¿Por qué esa vocación por la mirada? Mirarse en otros, en espejos, en ella misma, lleva a tan poco. Regalaría, si no su destino, por lo menos sus ojos, aunque quedara desamparada. Una vez, cuando oyó hablar a un ciego, le tuvo envidia. Pensó que sólo así podría hablar ella, componer su imagen, la mirarían pero ella ya no podría mirar” (26) (...)* “*Una mirada distinta que prescinde casi*

*de los ojos: quiso sólo sentirse y reconocerse entera en el cuerpo pesado e inerte que, en cuanto lo atendió, empezó a dolerle menos (...)*” (106).

Inclino mi cabeza para sentir el agua pura cayendo sobre mi frente. Me entrego al rito de purificación y a la comunión de todos los cuerpos.

Tejido de *El Bautismo*, estás en constante exhibición, seduciendo desde tus finos hilos; mostrándote, exponiéndote, poniéndote fuera, excribiéndote, escapando de mis manos, dejándome en la vacancia, la ausencia.

Textualidad contaminada, parasitada, estás llena de injertos, de pieles desbordando y transgrediendo los límites. Apareces travestida con diferentes pieles, vestidos aunados en un mismo cuerpo. Tu tejido está confeccionado con hilos de las telas presentadas anteriormente, los velos tocados que me envolvieron en un principio.

Comienza la comunión con *La última niebla*: “(...) sin embargo yo traía conmigo un velo un cristal teñido de escarlata delante de los ojos del alma una imagen transparente el recuerdo de ella (...)” (Almendro 83). *Velo*: te haces presente con la ingesta de drogas, alterando mi (tú) percepción de los sentidos y de tu propia textura. Volviéndose hacer presente mi deficiencia óptica, el velo cubriendo mis ojos, tu velo conteniendo el deseo, una imagen (un enigma), una provocación, un recuerdo.

Recorriendo tu textura doy paso a la comunión con *Misales*: “(...) acababan de llegar los misales que don ismael(sic) remató en el convento de la recoleta una fortuna en papiros pues hombre más de doscientos misales de la época de la colonia cómo para que tú te volvieras loco (...)” (66). ¿Qué contienen estos misales? ¿Qué misas habrán sido

escritas aquí? Ya no hay animales ni naturaleza, sólo encuentro en ti *pócimas textuales*: eres un hilo en la aguja enhebrándose, una tela manchada por tintes psicodélicos, una puesta en abismo, una ironía constante desviándome de un sentido, de una historia central, desviándome hacia tu propio tejido, tu misal, el cual nuevamente no ordena nada, sino que infectado de contradicciones, contamina tu “orden del tiempo”.

Sintiendo tu tela permeable me fundo en comunión con *Ídola*: “(...) yo había querido mostrarte la plenitud del cielo conquistar tu adoración entronizar mi serpiente en tu interior hacer de ella tu ídolo de la misma manera que tu orificio carnal tu cavidad tapizada de mucosas era mi altar personal y secreto mi santuario privilegiado (...)” (93). Textura del goce, del deseo. Velo escondido debajo del pubis exponiéndote para ser penetrado. Los placeres ocultos en ti siguen siendo un misterio, pero ahora el *Ídolo* puede resbalarse en tu humedad, en tu hueco secreto. Sigues siendo un montón de revestimientos plegados llamando a desmembrar una por una tus capas infinitas que no me permiten llegar al orgasmo. *Misales* profanos, conviertes el bello velo en tu templo sagrado.

Entregándome por completo a la provocación de tu textura procedo a la comunión con *Tadeys*: “*César*: ¡De pie! ¡Firmes! ¡Tropa de degenerados! (Nadie obedece, continúa la fornicación múltiple, incestuosa y sodomita. César desconcertado, no sabe qué actitud tomar.) ¡Borrachos! ¡Pecadores! ¡Homosexuales! ¡Firmes, de pie, o los ametrallo a todos! (La partida de placer continúa impertérrita, César extiende un brazo haciendo el saludo nazi) (...)” (200). Textura pervertida, inviertes los modos de representación. El titiritero mueve los hilos de tus marionetas llevándolas a una gran orgía de sometimiento e incesto. Tu tejido impregnándose de sudor, de fluidos, van recorriéndote entera, inundando todos los espacios, todas las aberturas, mojándome de un deseo infinito, ansiando jugar con las

marionetas. Te encuentro expuesta, llenando de imágenes mi cabeza, provocándome hasta el fin, incitándome a tocar más y más profundo. Alternas ese sentimiento de estremecimiento y atracción en mí. Velo mi mirada para no perderme en los placeres de tu textura y continuar con el bautismo.

Tocando tu cuerpo poroso me entrego a la comunión con *El obsceno pájaro de la noche*: “(...) diálogo infinito de ojos / penetración de pupila a pupila / caricias de palabra a palabra (...)” (76). Me miras fijamente esperando una respuesta, una reacción, pero yo quiero que nos sigamos acariciando, tú con tus bellas palabras, yo tanteando tus contornos, dejando a mis ojos posarse sobre ti, fundirnos en la unión de cuerpos mediante la mirada atravesando nuestras pupilas. Sí, temo también perderme en esa mirada infinita, en esos ojos seductores queriendo gritar, queriendo salirse de ahí, pero cedo, manteniéndola, y seguimos tocándonos mientras bailamos y continúo la comunión con los *Sonetos y Poemas*: “(...) yo me enamoré de ti esa tarde de enero / cuando tu vestido de flores de seda / se pegaba a tu cuerpo como un velamen desgarrado / cuando dejé a mis pasos irse lentamente / persiguiendo tu ritmo (...)” (68). Comienzo a bailar siguiendo tu ritmo, tu movimiento. Me pego a tu cuerpo para sentirte cerca, para oírte susurrar(me), para sentir tu seda fina, tu tela, tu textura seductora, ardiente. Cuando me dejo llevar, la melodía va desarticulándose desde la autorreflexión, abismándote una y otra vez y la sonoridad se siente lejos. Siento cómo una llama me va quemando desde muy adentro y voy desintegrándome junto a tus notas. Te vas transformando en un espejismo repitiéndose constantemente. Textura de las incertezas te diluyes en un mar de apariencias, de juegos, espejos y naufragios. Atrapándome en tu ola, llevándome adonde ya no hay navío.

Bordando tu tejido extranjero, hago comunión con *En breve cárcel*: “(...) en este cuerpo torpe que me rodea / en este cerebro que se disparó a tejer el peor de los delirios / tú no me amabas / tú ni siquiera te habías fijado en mí” (69 – 70). Estás encarcelada en tu propia piel, en tu propio cuerpo que te es ajeno, desintegrándote a medida que tus manos bordadoras (que tocan, acarician) te van destejiendo. Te dislocas en tu propia escritura, fragmentándote de tu cuerpo, saliéndote de él, poniéndote en el lugar de la mirada. Miras tu espera y asistes al velamiento de tu pérdida.

“(...) no olvidemos que la literatura es un juego compuesto de palabras hermosas sin otro destino que ellas mismas pura sonoridad que abandona en un ángulo a la exquisita tortura de la pasión discretamente velada” (85). Textura plegable pienso en la provocación y en el goce generado en mi cuerpo. Contigo siento la palabra erótica en su sentido literal. Estoy ante la presencia de erotismo puro. Juego de palabras, seduces mediante la palabra explícita, a través de esa imagen que creas en mi mente. Siento goce de leerte, tocarte, de sentirme parte de este juego de ritmo y movimiento que compones, introduciéndome dentro de tu melodía, tu pentagrama, haciéndome sentir una nota que también posee sonoridad.

### III. Para terminar

Mi interés en tratar el erotismo surgió luego de leer *“Frente a un hombre armado”* de Mauricio Wacquéz. Comprendí lo que Alain Courbin expresa en *“La historia del cuerpo”*: *“Al lector se le asigna la posición de mirón fascinado. La escenificación del goce mediante gestos y sonidos hace que nazca en él, físicamente, el deseo irrefrenable, y produce una «turbación estrictamente corporal», más intensa que la que podría suscitar la lectura de una escena de asesinato o terror (...) Cualquier lector puede apropiarse de ella. La situación fisiológica inducida está lista para circular por el escrito. Por ello, en este caso la lectura es tan transgresora o más que la escritura (...)”* (160). Sentí ese goce de la lectura, olvidando lo que la historia contaba, centrándome en la escritura y la forma en que mi imaginación iba *suplementando* lo que el texto me dejaba abierto. Precisamente, en primera instancia, mi objeto a analizar iba a ser un texto de Wacquéz, pero a medida que este ensayo (el cual en ningún momento dejó de ser un tanteo) tomaba forma haciéndose cuerpo, me sentí seducida por más texturas que me

atraparon en sus hebras. Aun así, fue Wacquéz, quien colocó dos ‘conceptos’ en mi cabeza que se tensionaban constantemente: el *erotismo* y la *pornografía*. Fue así como surgieron una serie de preguntas antes de comenzar a escribir este ensayo: ¿En qué medida un cuerpo podía ser erótico y pornográfico a la vez? ¿Existe, en literatura, tal cosa como el cuerpo pornográfico? ¿Dónde está la línea divisoria entre el erotismo y la pornografía? Sin tener mucho conocimiento del tema, comencé la lectura de un corpus que parecía abarcar ambos conceptos. En un principio pensé que el tránsito sería desde los deseos contenidos y el erotismo “velado” por parte de María Luisa Bombal y Marosa Di Giorgio hacia textos que en aquel entonces me parecían “pornográficos”, como “*Tadeys*” de Lamborghini y el texto de Wacquéz mencionado anteriormente. “*Ídola*” de Germán Marín lo colocaba al centro, justamente en el límite entre ambos términos, ya que a mi parecer tenía la sutileza de Bombal y Di Giorgio pero también, la transgresión y la sexualidad “exagerada” de los dos últimos. Luego se fueron agregando más texturas que pudieron ayudarme a responder mis interrogantes (Almendro, Donoso, Pizarnik, Echavarren, Sarduy y Molloy). Pero no fue hasta que encontré a Sylvia Molloy, donde mis preguntas comenzaron a tener sentido (o a no tenerlo en absoluto). Con Molloy experimenté un “viaje” de lectura distinto al de Wacquéz. Mi imaginación ya no aportaba tanto al cuerpo (al mío y al escritural), pero fue una seducción tan grande, tan atrayente, que tuve la necesidad de ampliar mis ideas sobre lo que creía erótico.

La idea de *contacto* propuesta por Nancy me sirvió para poder tantear y tocar el corpus. No había otra forma en la que pudiera relacionarme con ellos sino mediante ese *espacio del goce* del cual habla Barthes. “*La historia de la literatura erótica*” de Alexandrian y “*El amor y occidente*” de Rougemont me dieron ciertas concepciones

sobre el amor que fueron útiles pero que todavía me dejaban perdida con respecto a la idea de lo erótico. Fue entonces cuando apareció “*Velos*”, que compilaba “*Sa(v)er*” de Hélène Cixous y “*Un verme de seda*” de Jacques Derrida. Al terminar aquel hermoso libro traducido por Mara Negrón, supe que este ensayo (el cual no dejaba de naufragar) iba a convertirse en una textura que yo comenzaría a bordar con mis lecturas. Tomar el velo en su dimensión anfibológica (lo que se muestra y se oculta ante la mirada; el estar vestido y desnudo al mismo tiempo en ese movimiento detenido) y metonimizando el (de)(s)velar en sus variadas asociaciones, me permitió tocar los cuerpos en un juego de seducción infinito, difiriendo el deseo y quedándome en el obstáculo constantemente. De esa forma mi cuerpo se fue (con)fundiendo con los cuerpos escriturales.

El *corpus* pasó a ser un velo extenso, colmado de pliegues y surcos; una tela la cual comencé a pintar. Ahora bien, el “de-velar” esos cuerpos nunca fue posible, ya que siempre me encontraba con capas de velos, los cuales no podía rasgar; sino sólo tocar, recorriendo por los límites sus texturas, en un movimiento intransitivo que me llevaba siempre al mismo lugar. Por consiguiente, mis interrogantes que existían al comienzo de este ensayo comenzaron a diluirse, creando nuevas preguntas y llevando mi escritura a otros espacios.

Es por esto que, finalmente, no traté en este ensayo el cuerpo pornográfico, ya que, - a mi parecer-, este *corpus* literario está velado, es decir, compuesto por hilos, bordados por un escritor que deja el espacio abierto para que un lector siga bordando (pintando la tela) pero sobre lo que ya está velado (esto es, velos sobre velos). El cuerpo velado funciona como *suplemento*, o sea, acusa una ausencia en una presencia, remitiendo a la ruina. Los velos aparecen y desaparecen, en un juego de apariencias, en donde no hay



“verdad” que re-velar. Todo este “movimiento”, que no es más que un abismarse, es lo que vuelve a los cuerpos seductores.

Con todo esto dicho, concluí que estas once textualidades son cuerpos que seducen. Centrándome en el fundamento del amor cortés, es decir, el obstáculo como lo principal (el diferimiento del deseo), estas escrituras son eróticas. Mi escritura en este ensayo, a pesar de que a ratos quería culminar, caer en la pornografía, se mantuvo en el deseo, en el *espacio del goce*, en un continuo contacto con los cuerpos.

#### IV. Anexos:

Anexo (1):



Gustave Courbet. *L'Origine du monde*, 1866.

## V. Bibliografía:

### Bibliografía teórica:

- ALEXANDRIAN. Historia de la literatura erótica. Buenos Aires, Planeta, 1990.
- BARTHES, Roland. El placer del texto y lección inauguralde la cátedra de semiología literaria del Collége de France. México, D.F, Siglo veintiuno Editores, 1993.
- BARTHES, Roland. Fragmentos de un discurso amoroso. Buenos Aires, Siglo veintiuno Editores, 2010.
- BAUDRILLARD, Jean. *Después de la orgía* en La transparencia del mal. Barcelona, Anagrama, 1997.
- BAUDRILLARD, Jean. *La precesión de los simulacros* en Cultura y simulacro. Barcelona, Editorial Kairós, 2002.
- BAUDRILLARD, Jean. De la seducción. Madrid, Cátedra, 2008.
- BOZAL, Valeriano. El gusto. Madrid, Visor, 1999.
- CIXOUS, Hélène; DERRIDA, Jacques. Velos.México, D.F, Siglo veintiuno Editores, 2001.
- DELEUZE, Guilles y GUATTARI, Félix. *¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?* En Mil Mesetas: capitalismo y esquizofrenia. Valencia, Pre-Textos, 1997.
- DELEUZE, Guilles. *El pliegue* en El pliegue. Leibniz y el Barroco. Buenos Aires, Paidós, 2008.

- DERRIDA, Jacques. *Del suplemento a la fuente: la teoría de la escritura en De la gramatología*. Buenos Aires, Siglo veintiuno Editores, 1971.
- DERRIDA, Jacques. *La diseminación*. Madrid, Fundamentos, 1997.
- FOUCAULT, Michel. *La voluntad del saber en Historia de la sexualidad 1*. Buenos Aires, Siglo veintiuno Editores, 2002.
- KRISTEVA, Julia. *Los poderes de la perversión*. México, D.F, Siglo veintiuno Editores, 1988.
- LAWRENCE, D.H y MILLER, Henry. *Pornografía y obscenidad*. Buenos Aires, Argonauta, 2003.
- LE BRETON, David. *En las fuentes de una representación moderna del cuerpo: el hombre anatomizado en Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires, Nueva Edición, 2002.
- NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Valencia, Pre-textos, 2003.
- PERNIOLA, Mario. *Entre vestido y desnudo en Michel Feher (ed.) Fragmentos para una historia del cuerpo humano*. Madrid, Taurus, 1991.
- ROUGEMONT, Denis de. *El amor y occidente*. Barcelona, Kairós, 1993.
- SARDUY, Severo. *La simulación en Obras III Ensayos*. México, D.F, Editorial Fondo de Cultura Económica, 2007.

Bibliografía literaria:

- ALMENDRO, Juan. *El Bautismo*. Barcelona, Montesinos Editor S.A, s.a.
- BOMBAL, María Luisa. *La última niebla*. Santiago, Editorial Nacimiento, 1941.
- DI GIORGIO, Marosa. *Misales en Relatos eróticos completos*. Buenos Aires, El cuenco de plata, 2008.
- DONOSO, José. *El obsceno pájaro de la noche*. Santiago, Aguilar Chilena Ediciones S.A, 2006.
- ECHAVARREN, Roberto. *El diablo en el pelo*. Buenos Aires, El cuenco de plata, 2005.
- LAMBORGHINI, Osvaldo. *Tadeys*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2005.
- MARÍN, Germán. *Ídola*. Santiago, DeBolsillo, 2008.

- MOLLOY, Sylvia. En breve cárcel. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2011.
- PIZARNIK, Alejandra. La condesa sangrienta. Buenos Aires, Editorial Aquarius Libros, 1971.
- SARDUY, Severo. *Un testigo fugaz y disfrazado* en Obras I Poesía. México, D.F, Editorial Fondo de Cultura Económica, 2007.
- WACQUÉZ, Mauricio. Frente a un hombre armado. Barcelona, Montesinos Editor, 1985.