



Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

Mecanismos neobarrocos

Relación erótica entre la madre y el hijo en *Amasijo* de Marta Brunet

Dos maneras de desplazar el acto erótico

Informe final para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica

Por

Rafael Nieto Araos

Seminario “Poéticas Neobarrocas Latinoamericanas de fin de siglo”

Profesora Guía:

Luz Ángela Martínez

Santiago, enero de 2011

mamá
yo sé de dónde son las cantantas
(Alejandro Urrutia)

Índice

INTRODUCCIÓN.....	4
Recepción crítica de Marta Brunet.....	4
Hipótesis.....	8
CAPÍTULO I: EROTISMO.....	9
Eros y muerte o la arremetida de Bataille.....	9
Neobarroquísimo: Sarduy, cuerpo y erotismo.....	13
<i>Mi madre</i> de Bataille: hacia la perversión madre-hijo.....	16
Amasijo: instalación del germen obsceno.....	19
CAPÍTULO II: SIMULACRO Y TRAVESTISMO.....	24
Simulación: propuesta anti-platónica.....	24
Travesti.....	28
Circe y la metamorfosis.....	31
Travestización de Julián.....	32
CAPÍTULO III: TEATRALIZACIÓN.....	36
Etimología “teatro”.....	36
Teatro de apariencias.....	38
Erótica teatral de Julián.....	41
CONCLUSIONES.....	47
BIBLIOGRAFÍA.....	49

Introducción

El siguiente escrito surge de una deuda pendiente conmigo mismo y con la escuela: estudiar a cabalidad la teoría neobarroca, entenderla en su inmensa complejidad y, a partir de esto, desplegar una lectura subalterna de la novela *Amasijo* de Marta Brunet, obra literaria que me cautivó desde el primer momento que la leí. El placer cumple un rol fundamental en esta investigación, es por eso que hablo desde el “yo”, desde la experiencia personal, desde mis obsesiones y motivaciones, las cuales me empujaron a estudiar literatura. Además, y sin afán de nacionalismo, esta tesina se plantea como una forma de valorizar la obra de una importante escritora chilena: Marta Brunet; para así otorgarle el lugar que se merece dentro de los estudios literarios.

Como se hace evidente el objeto de estudio de la siguiente investigación es la novela *Amasijo* de Marta Brunet. El enfoque teórico adoptado para el análisis es de corte neobarroco ya que, desde mi punto de vista y luego de leer varias veces la novela, es la perspectiva de análisis que mejor ilumina la obra y permite el mayor desarrollo de temáticas y problemas que en ella aparecen. En este sentido, propongo que *Amasijo* de Marta Brunet presenta tempranamente en el contexto chileno temas o mecanismo propios a la teoría neobarroca desplegada por Severo Sarduy, dentro de los cuales pretendo analizar tres: el travestismo, la relación erótica entre la madre y el hijo y la teatralización.

Recepción crítica de Marta Brunet

La obra de Marta Brunet se mantuvo durante un largo período de tiempo silenciada por la crítica. Luego del impacto producido por su primera novela *Montaña adentro*, la crítica literaria chilena desestimó el valor literario de las posteriores obras de la autora. Alone (cuyo verdadero nombre es Hernán Díaz Arrieta) fue el primero en leer el manuscrito de una joven chillaneja interesada en escribir cuentos y narraciones. Desde un principio la escritura ruda, directa y a ratos brutal, que caracterizarán el estilo de Marta Brunet, sorprendió al erudito pero, al mismo tiempo, lo hizo dudar de la (in)verosímil proveniencia del manuscrito; en su mente clásica, una joven no podía escribir con tal profesionalismo. Así, traviste rápidamente a la autora: “En definitiva, esta mujer sabía

escribir, por tanto, no escribía como mujer” (Cisterna, 2009:3). Trabajos de escritura femenina (y feminista) sobre la obra de Marta Brunet han proliferado durante las últimas décadas, donde asistimos a una revalorización de la narrativa brunetiana.

En su excelente artículo Berta López realiza una revisión panorámica de cómo la crítica literaria ha recepcionado (teóricamente) la extensa obra de Marta Brunet. Desde el primer momento de travestismo de su voz femenina realizado por Alone, hasta la publicación de su última novela *Amasijo*, estamos frente a una autora que hace del escándalo, ya sea en el lenguaje *bastardeado*, en la (c)rudeza de su escritura, o en los temas tratados, un modo de sacudir los valores tradicionales de la sociedad chilena y las muchas veces anquilosada moral institucional de la crítica literaria. Sigo, en este sentido, el prólogo a *Aguas abajo* de Kemy Oyarzún, “El escándalo como modo de recepción”, donde refuerza la clásica oposición entre escritura masculina y escritura de señorita, o lo que la sociedad patriarcal esperaba que escribieran las jóvenes “mujercitas” provincianas. Por supuesto Marta Brunet supera y retuerce esta dicotomía, atacando la médula de este sistema valórico. La autora no responde a las expectativas de su época (en un buen sentido) y rápidamente se distancia del modelo imperante en la narrativa chilena de principios del siglo XX: el canon criollista.

Berta López identifica el momento literario en que Brunet escribe; la autora se inserta en la querrela entre criollistas e imaginistas. Mientras los primeros defendían los valores universales de la literatura nacional, encargada de crear una identidad o imagen-país monumentalizada, encargada de (de)mostrar al mundo la vida rural chilena, los segundos pretenden liberar la narrativa de funciones sociales y desarrollar un mundo fantástico autónomo. La crítica concuerda en plantear dos momentos en la narrativa de Brunet: un primer momento más bien criollista y un segundo momento donde la escritora se distancia del canon tradicional y se aboca a una narrativa fantástica de personaje. Así, los críticos proponen que *Aguas abajo* (1943) o *Raíz del sueño* (1949) sería el momento literario donde Brunet se desprende y distancia definitivamente del canon criollista, elaborando una narrativa de personajes con marcada influencia psicoanalítica.

Ante este breve panorama sólo me queda preguntar ¿Qué pasa con *Amasijo*? ¿Cómo entender esta compleja obra en el marco de la narrativa brunetiana y en el contexto discursivo de la época? ¿Qué relación puedo establecer con la narrativa chilena de

mediados de siglo? Todas estas interrogantes ocupan mi interés y me impulsan a desarrollar la presente investigación. *Amasijo* (1962) es la última obra publicada por Marta Brunet y, de cierto modo, cierra la fecunda y trabajosa narrativa de la autora. La crítica contemporánea a esta obra la recibe sin mucho entusiasmo. Casi como si pasara inadvertida. ¿Por qué? López plantea que los críticos de la época no aceptaron la incursión de la autora en nuevas temáticas. Cabe mencionar que es la primera obra abocada, casi en su totalidad, a la vida en la ciudad moderna; es la primera obra donde el protagonista es un hombre (aunque fuertemente influenciado por mujeres). Es decir, no es otra obra de mujeres campesinas, fuertes y trabajadoras que resisten de una u otra manera el orden patriarcal. *Amasijo* toca temas muy distintos; la angustia del sujeto moderno; el descentramiento de éste y de la ciudad; la puesta en escena de un mundo de apariencias; la vida entendida como una gran comedia; el cuerpo travestido, la homosexualidad y la relación enfermiza de un hombre con su madre, entre otros.

Lo anteriormente señalado me impulsa a considerar que *Amasijo* pone en la escena narrativa chilena temas y problemáticas propias de la escritura neobarroca. Ese desfase con la anterior producción literaria de la autora, el distanciamiento con respecto al canon criollista y/o imaginista y el tratamiento de nuevos temas y mecanismo ya advertidos me llevan a pensar que esta obra se enmarca dentro de una nueva estética, a saber: la estética neobarroca. De ahí el problema que la crítica ha tenido con esta obra; no ha logrado dar cuenta realmente de su alcance literario ni tampoco iluminar y desarrollar los temas que la novela en cuestión propone, ya que no la han analizado desde un punto de vista neobarroco. De esta forma, al adoptar una perspectiva teórica neobarroca lograré interpretar correctamente dicha novela y desplegar a cabalidad los distintos temas que la obra trata, centrándome específicamente en tres mecanismos neobarrocos presentes en *Amasijo* de Marta Brunet: la relación erótica entre el hijo y la madre, el travestismo y la teatralización, cruzados todos por el eje del erotismo. Así, demostrar la importancia de *Amasijo* en el marco del incipiente y soterrado canon neobarroco chileno, reconociendo el valor literario de esta obra que muchas veces es dejada de lado por la crítica literaria chilena, incluso por quienes trabajan la obra de Brunet, es uno de los objetivos centrales de la presente investigación.

Marta Brunet es una de las escritoras chilenas más importantes del siglo XX y, aunque la crítica de la época no la haya reconocido como tal, en la actualidad está adquiriendo el lugar que le corresponde en nuestro contexto cultural. Aún así, *Amasijo* no ha sido suficientemente estudiado por la crítica en general, cayendo en una especie de “coma” interpretativo. Esta novela es la culminación del proyecto in(re)novador de la escritura brunetiana, la cual tiene grandes alcances discursivos en la narrativa chilena, especialmente en la segunda mitad del siglo XX. El problema es que la crítica no ha sabido posicionarse desde una perspectiva teórica que logre abordar completamente los temas propuesto por *Amasijo*, cayendo en errores interpretativos que justifican ese “olvido” crítico antes señalado. Desde mi punto de vista la teoría que mejor ilumina la lectura crítica de la obra es la teoría neobarroca desarrollada por Sarduy, que es desde donde sitúo mi análisis y propuesta de investigación.

Creo válido y justificado pensar esta novela como una obra que utiliza y propone temas o mecanismos propios a una estética neobarroca, y que sólo estudiándola desde esta perspectiva teórica lograremos entender la riqueza y el alcance de *Amasijo* en el marco narrativo chileno. Así, no es aventurado plantear que *Amasijo* de Marta Brunet juega un rol central en la constitución de una narrativa neobarroca en Chile: ésta debe ser considerada como una de las primeras novelas fundadoras (o iniciadoras) de temas propios del canon neobarroco en el contexto literario chileno. Un desafío importante al cual me conduce esta investigación es determinar y justificar los elementos básicos que me permiten postular que *Amasijo* es una obra que presenta tópicos neobarrocos, a pesar de no mostrar una escritura neobarroca propiamente tal. Así, debemos tener absolutamente claro que esta novela no es una obra neobarroca sino que presenta mecanismo o temáticas propias de dicho canon, a pesar de no exhibir una escritura neobarroca o una episteme propia de dicha estética.

La crítica no se ha hecho cargo de la novela *Amasijo* de Marta Brunet. A pesar de la revalorización que la autora experimentó durante los años noventa, esta obra ha quedado en un insospechado silencio. Desde mi punto de vista esto se debe a que no han sabido enmarcarla en la perspectiva teórica adecuada, que para mi es la teoría neobarroca de Sarduy. Sólo estudiada desde esta teoría se logrará entender de mejor manera los temas presentes en *Amasijo*, con lo cual se le podrá conceder el lugar que al interior de la narrativa chilena le corresponde. Dejaré de lado la discusión sobre la dicotomía criollistas

v/s imaginistas que la crítica suele emplear en el análisis de las obras de Marta Brunet ya que empobrece y encierra (maniqueamente) la interpretación de la obra en cuestión

Hipótesis

La base hipotética que sustenta mi investigación, la cual pretendo demostrar a lo largo de la misma, es que *Amasijo* de Marta Brunet incorpora y trata temas propios al canon neobarroco, introduciéndolos (tal vez por primera vez) en la narrativa chilena de la segunda mitad del siglo XX. Dentro de dichos temas pretendo analizar tres mecanismos neobarrocos presentes en la obra: la relación erótica de la madre y el hijo, la travestización y la teatralización. En el centro de ellos está el tema del erotismo y la relación erótica madre-hijo, siendo los otros dos mecanismos formas desplazadas del deseo erótico; el travestismo se plantea como una no-realización del acto erótico por parte de la madre, el cual es impuesto sobre el hijo y la teatralización se constituye como una no-realización del acto erótico por parte del hijo, ya que al interior de la novela nunca se muestra la puesta en escena de sus obras y aunque se hiciera, no sería la misma obra dramática que el protagonista tiene en mente. Ambos (travestismo y teatralización) son formas neobarrocas de (di)simulación y desplazamiento del erotismo que los personajes desarrollan a partir de esta relación erótica que se establece entre la madre y el hijo. Este deseo erótico pervertido es el eje de mi investigación y de él se desprenden las otras dos problemáticas a analizar.

Para ello caracterizaré la relación erótica entre la madre y el hijo, presente a lo largo de toda la obra, apoyándome en los postulados teóricos sobre el erotismo desarrollados por Georges Bataille y Severo Sarduy, los cuales explicitaré en el primer capítulo. Posteriormente analizaré cómo se produce la travestización del hijo a manos de la madre, trabajando con el concepto de simulación enunciado por Gilles Deleuze y el mismo Sarduy, atrayendo la teoría neobarroca acerca del sujeto travesti. Finalmente expondré la teoría teatral que se desprende del neobarroco, enfocada desde la no-realización erótica del hijo. ¿Cuál es la relación entre este y su madre que a lo largo de la obra se describe? ¿Cómo la madre es una presencia-ausente (fantasma) que persigue toda la vida del hijo? ¿Cómo se produce la disimulación del erotismo en los personajes (travestismo y teatralización)? Estos son algunos de los problemas que me propongo dilucidar en la presente investigación.

Capítulo I

Erotismo

Eros y muerte o la arremetida de Bataille

El erotismo es la marca distintiva de los seres humanos sexuados en oposición al acto reproductivo animal, estando este último cargado de funcionalismo y (re)productividad. El erotismo se separa de la dimensión procreativa para instalarse en el terreno de la violencia, el placer, el derroche y la muerte. Para el teórico francés George Bataille todo ser humano es un ser discontinuo; luego de la fractura con el todo y la caída del ser la única forma de encontrar la unión es a través de la violencia inherente al acto erótico-sexual. La penetración conduce a un sentimiento de unidad marcado por la muerte y la disolución de los cuerpos en un “uno” integrador. Sólo así el ser discontinuo alcanza la tan anhelada continuidad. En palabras de Bataille: “Sin una violación del ser constituido – constituido como tal en la discontinuidad– no podemos representarnos el pasaje desde un estado hasta otro que es esencialmente distinto” (2005:21), es decir, el paso a la continuidad.

Siguiendo la línea teórica enunciada por Bataille, en el acto erótico se produce una disolución relativa del ser, donde hombre y mujer se funden en la continuidad de los cuerpos, tocándole al primero un rol activo mientras que al segundo un rol pasivo. El primer paso es la desnudez, estado de desposesión (exhibición) y obscenidad en que los sujetos simulan (dar) la muerte, siendo sacrificado el cuerpo femenino en un rito de seducción y penetración. El rito erótico termina con la posesión del ser amado, marcado por una concepción falocéntrica del evento sexual, a través de la penetración o “plétora sexual” donde los cuerpos se consumen y, como tal, el acto erótico se iguala a la muerte. “Si la unión de los dos amantes es un efecto de la pasión, entonces pide muerte, pide para sí el deseo de matar o de suicidarse. Lo que designa a la pasión es un halo de muerte.” (Bataille, 2005:25). La muerte se presenta como otro tipo de violencia sobre el cuerpo, tal como el acto sexual: de ahí la intención del autor de congeniar ambos términos aparentemente opuestos en el concepto de erotismo. Así, para Bataille y probablemente al contrario de lo que se podría esperar, la muerte no afecta la continuidad del ser, por el contrario la pone de

manifiesto (la escenifica, la espectaculariza), siendo una de las formas más evidentes el sacrificio religioso. En nombre de la divinidad y a través de la carne, el cuerpo sacrificado expone ritualmente la presencia de lo sagrado en un tipo de erotismo divino, propio de las religiones actuales. En esta experiencia mística del hombre con Dios se vivencia la continuidad del ser; continuidad dada por la muerte y metonímicamente por el acto erótico.

Esta es la base teórica y filosófica que sustenta toda la reflexión en torno al erotismo que ensaya Bataille en sus diferentes obras teóricas o literarias, las cuales operan como soporte para el desarrollo posterior de mi investigación y las reflexiones sobre el tema del mismo autor.

La violencia primitiva y animal propia del acto erótico (violencia sobre los cuerpos) es un aspecto rápidamente prohibido por las sociedades humanas. Así, el erotismo queda restringido al espacio interno en la vida de los sujetos diferenciándose del espacio público y quedando fuera de la temporalidad propia de la división del trabajo. El erotismo queda reducido a la interioridad de los seres, quienes fantasean con lo prohibido y eligen desde su propia individualidad el objeto del deseo (trascienda o no a un ser otro). El acto erótico moviliza la vida interior de los sujetos, los transporta a un tiempo distinto del asumido como sociedad, llevándolos a poner en cuestión la propia constitución del ser.

Como ya hemos dicho, junto con la instauración el mundo del trabajo (división racional del tiempo) se establecen una serie de prohibiciones que (de)limitan el actuar humano, siendo las relativas a la muerte y la actividad sexual las más importantes. Las primeras responden a cómo actuar ante los muertos (ritos fúnebres y entierros), mientras que las segundas están asociadas a una sexualidad vergonzosa, esto es, a todas las normas que censuran el actuar humano, por ejemplo, la desnudez y la condena a las “partes íntimas” o “partes bajas”, así como también la exclusión de la violencia propia de los actos sexuales. En el erotismo el “yo” se cuestiona conscientemente, el sujeto entra en un estado de desequilibrio donde experimenta de forma personal lo que, dependiendo de su propia tradición y de la sociedad en la que se encuentre, es considerado prohibido¹.

¹ Se acepta que hay ciertas prohibiciones que están más generalizadas en las distintas culturas (tanto occidentales como orientales) que otras. Un ejemplo de ello es la prohibición sexual del incesto, la cual comenzaría en las sociedades arcaicas como una forma de controlar los matrimonios, las relaciones de parentesco y el desarrollo económico. Ver Bataille: *El enigma del incesto*. En “El erotismo”, Barcelona Tusquets Editores, 2005. Levi-Strauss también investiga sobre el tema.

En este punto llegamos al centro de la reflexión elaborada por Bataille. El erotismo se funda en el acto mismo de transgredir la prohibición, es decir, al romper la norma el sujeto cae ante el goce inherente a ella; a partir del momento en que el sujeto toma conciencia de la prohibición, más se ve llamado a acceder a este espacio gnóstico (cerrado). Sólo basta hacer un recorrido mental por los relatos fundadores de la cultura occidental para darse cuenta de ello, partiendo por la Biblia (Adán y Eva, el fruto prohibido y la expulsión del Edén: la naturaleza). Lo interesante es que la transgresión no es la anulación de la prohibición, no es un retorno completo a un estado natural, sino que “levanta la prohibición sin suprimirla” (Bataille, 2005:40). Ése es el impulso motor del erotismo, el cual está situado en lo más profundo de la intimidad y constituye una de las experiencias fundantes del ser. Así como la prohibición es parte fundamental de la actividad humana, la transgresión de la misma se transforma en la contrapartida ejemplar que da origen al erotismo. Es en este lugar intermedio, difuso y confuso donde se sitúa el acto erótico, entre los bordes siempre cambiantes del devenir histórico; entre la transgresión y la prohibición; entre lo carnal y lo divino. El erotismo surge de esta relación anfibiológica entre prohibición y transgresión. “La prohibición rechaza la transgresión, y la fascinación la introduce.” (Bataille, 2005:72).

Más aún, si entendemos la prohibición como una imposición violenta sobre el cuerpo social, no sería de extrañar la fascinación obscena que producen en los sujetos sexuados. La prohibición está ahí para ser violada, para ser transgredida. En la primera encontramos el germen de la segunda; delimitando el campo de acción de la violación a la norma. De esta forma “transgredir lo prohibido no es violencia animal. Es violencia, sí, pero ejercida por un ser susceptible de razón” (Bataille, 2005:69). La prohibición es un umbral, espacio intersticial de seducción que al mismo tiempo delimita el campo de acción de los sujetos; la transgresión está sujeta a las reglas que la misma prohibición trae consigo: a este tipo de fenómenos Bataille denomina “transgresión organizada” (2005:69), la cual forma parte de la vida social (la define) tanto como las prohibiciones. Un ejemplo de ella es la prohibición de matar y la posibilidad de transgresión que ella misma resguarda configurada a través de la guerra. En la guerra se levanta tácitamente la prohibición de matar y ya no es vista como un pecado. Eso sí las formas de matar están normadas y

establecidas socialmente; de salirse de estos límites, el sujeto sería castigado (moralmente) y encontraría en dicho acto un erotismo “desviado”: la tortura².

Así la transgresión se transforma en un rito normado, costumbre socialmente aceptada que entra en el juego del erotismo y la seducción; paradoja del valor otorgado al objeto prohibido, devenido en objeto del deseo. La prohibición misma no significa una abstención, un no lugar de la acción, sino su práctica a título de transgresión, es decir, la segunda se constituye como una forma de la primera; la permite. Es más Bataille señala: “Si la prohibición deja de participar, si ya no creemos en lo prohibido, la transgresión es imposible...” (2005:146); esto es la prohibición hace posible la transgresión, y muchas veces la delimita, la controla.

Existe, por otro lado, lo que Bataille señala “transgresión ilimitada”, propia del mundo profano, marcado por el pavor, el temor, la devoción y adoración de lo sagrado que permite la transgresión en tiempos de fiesta. Así es posible ir más allá de los límites permitidos inclusive por la norma misma; en este punto crueldad y erotismo se funden en discursos y prácticas sadistas, marcadas por el exceso, el derroche y la plétora sexual. Es a través de esta violencia que el hombre retorna a una libertad amenazante, más allá de los límites de la razón y de la angustia; convulsión erótica y terror.

La plétora pone en acción los órganos sexuales, y lo hace mediante el crecimiento, el desborde, el exceso. Con ello el ser pone en juego sus límites, los cuestiona y sobrepasa. Es en esta desmesura, irrupción y crecimiento desmedido que el sujeto experimenta (y se le impone) la experiencia de la muerte, “muertecita” o pequeña muerte. En palabras de Bataille: “La consecuencia inevitable de la sobreabundancia (plétora) es la muerte” (2005:106). El individuo encuentra la muerte en el acto sexual, traspasando los límites de su cuerpo y provocando la división del ser, su anulación y la anhelada continuidad. La muerte es la abertura a lo ilimitado, y en cada acto erótico asistimos a su realización; el ser busca salirse de sí, proyectarse como ser continuo y sólo lo puede hacer a través de la violencia propia de la plétora sexual.

Esta violencia sexual abre una herida en el ser humano, sentimiento de muerte y crisis interna, siendo esta misma herida sobre la carne la que provoca placer erótico en el

² Bataille en su libro *El erotismo* desarrolla de manera detallada esta transgresión reglamentada u organizada, explicitando lo permitido y lo condenado. No ahondo más en este tema debido a que se escapa de las proyecciones del presente ensayo.

sujeto; la plétora sexual (el exceso) proyecta al ser fuera de sí mismo, poniendo en escena su crisis. Con el erotismo se suspenden los límites y se sobreponen todas las prohibiciones que estructuran el mundo laboral. Así dicha violencia produce una sensación de éxtasis erótico que produce la disolución de los individuos, asistiendo a un sentimiento de muerte.

A través de este acto desbordado se alcanza la continuidad de los cuerpos del deseo, suprimiendo los límites. No es de extrañar que el objeto erótico del deseo este cargado con este mismo sentido: éste se constituye como la negación de los límites de todo objeto; y es en el juego de posesión y no posesión del objeto donde se pone en marcha la seducción y el erotismo.

Neobarroquísimo: Sarduy, cuerpo y erotismo

Que el neobarroco explora los marcos conceptuales del erotismo y la perversión objetual del cuerpo no es novedad. La proliferación y el exceso son mecanismos propios de una retórica (erótica) del cuerpo y la escritura, entendidos incluso desde una perspectiva científica (teoría del Big Bang: explosión e implosión); más aún, muchas veces esta expansión del lenguaje (exceso de la forma) se transforma en repetición obsesiva del acto erótico: juego de seducción y ritual especular de la mirada.

Severo Sarduy, en sus *Ensayos generales sobre el barroco*, relee y re-elabora los postulados de Bataille y conceptualiza el erotismo desde una perspectiva escritural propiamente neobarroca. En un primer momento destaca las tres grandes transgresiones a las que el sujeto erótico puede optar: la del pensamiento, la del erotismo y la de la muerte. Más allá de todas las prácticas eróticas “torcidas”, entendidas como transgresiones relativamente aceptadas por la sociedad occidental (la homosexualidad, el incesto, el sadismo, el masoquismo entre otros), Sarduy plantea que la transgresión del pensamiento es la que más molesta a la sociedad burguesa. En palabras del autor: “Lo único que la burguesía no soporta, lo que la ‘saca de quicio’ es la idea del que *el pensamiento pueda pensar sobre el pensamiento*, de que *el lenguaje pueda hablar del lenguaje...*” (1987:238).

La gran transgresión estaría dada, según Sarduy, por la ley del derroche; el derroche de lenguaje, el exceso material de la escritura y el vicio ocioso de pensar el pensamiento. Ahí radicaría toda su fuerza emancipadora, en transgredir la norma del “tiempo productivo”

impuesto por la ideología burguesa, contradiciendo fuertemente el imperativo fundante del así llamado “tiempo del trabajo”. Así, la forma de transgredir la transgresión o faltar a la falta es mediante la práctica contra-hegemónica del ocio y la expansión del lenguaje en el lenguaje (o en la escritura): proliferación de metáforas e imágenes simuladas.

Pero este exceso no es patrimonio exclusivo del lenguaje, es susceptible de analizar o asimilar también a otros (f)actores del erotismo, como por ejemplo, al cuerpo. Para Sarduy, el sujeto travesti exagera en el uso de maquillaje a través de su impostura, convirtiendo su rostro en una máscara-tótem, un espectáculo de muerte y vacío. El cuerpo se transforma en imagen simulada que difumina los contornos de la identidad, suprimiendo la fijeza del “yo sexuado”, dado por la biología. Los límites materiales del cuerpo son puestos en duda y se exponen como una ilusión, una mentira impuesta por los ideales de la sociedad burguesa; así, el signo material oculta o encubre un cuerpo que se quiere anular a sí mismo. El cuerpo se convierte en artefacto y el neobarroco exhibe dicha artificialidad.

El artificio es (re)presentado como una multiplicidad de formas posibles que estallan en un movimiento de expansión e implosión, ligados a una inestabilidad epocal asumida como principio fundante del arte (neo)barroco. El sujeto-cuerpo del primer barroco se descentra en un movimiento elíptico de supresión del centro único, vislumbrado en todas las producciones simbólicas de la época: “algo se descentra, o más bien, duplica su centro, lo desdobra...” (Sarduy, 1987:177). El neobarroco, en tanto, explora una nueva cosmogonía la cual trae claras consecuencias en la autocomprensión del cuerpo y la lucha por desbordar sus límites, junto con un vaciamiento del origen y de la identidad sexuada. El cuerpo se convierte en un “papel en blanco”, un lienzo que los sujetos pueden pintar a su antojo, transformar y simular en una cadena de metáforas excedidas que desbordan los límites de lo material.

Así como en el primer barroco la cosmología juega un papel fundamental dentro de los cambios experimentados en ese entonces (desde la lectura de Sarduy), con el segundo barroco ocurre algo similar; la física se impone como ciencia dominante y es ella la que estructura las manifestaciones simbólicas del siglo veinte. Todos sabemos que la teoría científica sobre la explicación del origen del universo que prima en la actualidad es la del “Big Bang”; esta es nuestra maqueta del universo, cuya lógica estructura todo el quehacer

humano³. Para los objetivos del presente ensayo me interesa dejar en claro ciertas características asociadas a esta teoría, los cuales determinan o condicionan la nueva concepción del cuerpo que esboza el neobarroco.

En primer lugar, el movimiento de expansión constante al cual se ve sometido el universo y todos los cuerpos en él, luego de un primer momento de explosión donde una gran fuerza de partículas concentradas estallan, dejando una marca indeleble que atraviesa todo el cosmos: el rayo fósil. Esta expansión no sólo está ligada a los significados, también se refleja en su dimensión significante, en la grafía y en la fonética, en el cuerpo como materia. En segundo lugar, quizás lo más revolucionario de la reflexión sarduyana, está la posibilidad del universo de crear nuevos cuerpos (celestes) a partir de la nada. La materia se crea y se destruye, sin comienzo ni fin, sin origen definible con facilidad; y si lo hay, es un origen fallido, fundado en la constante fuga de sentidos y cuerpos que se expanden hacia su implosión.

En este sentido, la obra literaria crea cadenas significantes a partir de la nada, tal como el hidrógeno (el cual constituye la base del universo) que surge de la nada, creándose una marca de origen, inalcanzable e irrepetible, perdida en la (a)historicidad. Así, Sarduy nos convoca a dejar de lado la pregunta por el origen, por todo lo que está fuera del pensamiento; olvidar que nuestro cuerpo está determinado por la biología y construir desde el vacío una nueva identidad. En palabras del propio Sarduy: “el neobarroco, refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico” (1987:211)

Recopilando: el neobarroco explota el espacio de la superabundancia, del derroche, del exceso y de los movimientos de expansión (ruptura de los límites y desborde: erotismo). Lejos del uso utilitario del lenguaje y del cuerpo que imponen la moral burguesa, el barroco juega con la pérdida de su objeto, con el suplemento (entendido como lo que sobra y falta a la vez). Este objeto “parcial” del barroco se constituye en tanto residuo, espacio abyecto y saturado, sin límites visibles, obstinado e inútil. Este juego estético de derroche y gestos disfuncionales, sin trascendencia, producen el placer erótico de los cuerpos; lenguaje y cuerpo se igualan: escritura sentida (retórica erótica). Lo pervertido se

³ No ahondo en detalle en esta perspectiva teórica desarrollada por Sarduy ya que no es pertinente para la presente investigación. Remito al ensayo donde Sarduy se explaya sobre estos temas (maquetas del universo y universales imaginarios): *Nueva inestabilidad*, Fondo de cultura económica: Buenos Aires, 1987.

transforma en la fuente del placer erótico, los cuerpos son el lugar del juego, del placer y con ello transgreden su diálogo natural.

Ahora bien, dentro de las múltiples transgresiones existentes, de los placeres del cuerpo y del lenguaje, hay una que me interesa por sobre las demás en función de los objetivos de mi investigación y, por sobre todo, de las líneas interpretativas que me entrega la novela *Amasijo* de Marta Brunet, a saber: la relación erótica entre la madre y el hijo. Para ello, analizaré las implicancias teóricas que genera la novela *Mi madre* de Bataille, teniendo en cuenta esta conceptualización previa del erotismo en el marco del neobarroco.

Mi madre de Bataille: hacia la perversión madre-hijo

En su novela inconclusa *Mi madre*, Bataille explora los retorcidos caminos de la perversión y el erotismo desenfrenado, excedido de todo límite, al plantear la posibilidad de enamorarse de su propia madre. Se hace evidente señalar que la carga psicoanalítica de esta novela daría para una tesina completa, por ende sólo me reduciré a poner de manifiesto los puntos que son importantes para la presente investigación. Lo primero que salta a mi mente es la divinización de la figura materna que realiza el protagonista de esta novela, Pedro. El joven desde muy niño consagra su amor a su madre, descubre a temprana edad la provocativa coquetería que es capaz de desplegar ese ser que, tradicionalmente, anula su poder sexual (la madre). El narrador personaje nos dice: “Yo sabía que era bella, porque dese hacia mucho que todo el mundo lo decía, pero nunca le había visto igual coquetería provocante” (Bataille, 1983:19).

La madre de Pedro se le presenta como un ser sexual, provocativo y erótico, que desde un inicio se le insinúa físicamente: besos de despedida que van más allá del clásico “buenas noches”, sobrenombres poco usuales como “mi amante” para referirse a su hijo, dibujan una relación erótica-perversa que se va a desarrollar cada vez, con más fuerza, a lo largo de la novela. Otro aspecto que resalta a simple vista es la reelaboración literaria de sus supuestos teóricos: Bataille ensaya creativa y escrituralmente sobre sus propios postulados en torno al erotismo, la transgresión de los límites, la “pequeña muerte”, entre otros; el amor divino es erotizado profanamente al consagrar a su madre como el objeto del

deseo, inalcanzable y a la vez perceptible, ya sea a través de insinuaciones, miradas y escenas de seducción.

Desde un comienzo, la novela nos sorprende con escenas eróticas entre la madre y el hijo, donde los cuerpos se entregan al juego de la seducción, del roce, de las miradas y el velo: vestiduras que re-velan, vuelven a velar, y des-velan al mismo tiempo: transparencias que dejan al descubierto intersticios de piel. “Chocó contra mí. Me levanté y la tomé entre mis brazos. Teníamos miedo y llorábamos. Nos cubrimos de besos. Su camisa se había deslizado tanto de sus hombros que, entre mis brazos, cerraba su cuerpo semidesnudo” (Bataille, 1983:24). Risas indecentes, provocaciones sexuales, muerte, Dios, carne son los elementos que forman parte de la relación entre Pedro y su madre; pero no es hasta que el joven (producto del azar) encuentra unas fotos de su madre guardadas en una caja, que el erotismo toma nuevos tintes al interior de la novela.

Ordenando y limpiando detrás de algunos libros, sacudiendo el polvo acumulado en la habitación, el protagonista encuentra un montón de fotografías, todas antiguas y todas se trataban de obscenidades: “Me ruboricé, rechiné los dientes y tuve que reclinarme” (Bataille, 1983:33). Quiso huir, amontonarlas y quemarlas, pero la fuerza erótica y transgresora de dicho acto se lo impide: las esparce sobre la alfombra y las contempla. “Mi padre y mi madre y ese pantano de obscenidades..., de desesperanza”, y justo en ese momento decide “ir hasta el límite del horror. Atrapé el horror como si fuera un simio. Me encerré en el polvo y me quité los calzones” (Bataille, 1983:33).

Justo ahí, tendido en el suelo ante las imágenes de su madre desnuda, acariciada por su padre y por otros hombres, el protagonista entra en un torrente de alegría y terror: cada vez más se atemorizaba y, al mismo tiempo, más se alegraba de estar viéndolas. El sujeto experimenta la transgresión de, quizás, una de las más importantes prohibiciones de las sociedades modernas: sentir deseo erótico ante su propia madre. Ahí, tendido en el suelo comienza a masturbarse con las fotos de su progenitora, comienza a sentir el goce de lo prohibido. Pero en las fotos también nos encontramos con cuerpos travestidos: “Hombre maduros de buenos bigotes, vestidos con ligas y medias femeninas rayadas se arrojaban encima de otros hombres o sobre muchachas, algunas de las cuales, obesas, me horrorizaban” (Bataille, 1983:34).

En esta orgía detenida en el tiempo, inmóvil, los cuerpos se confunden y se borran los límites del “yo”; con este vaciamiento o desprendimiento del ser, los sujetos expulsan su centro en un amasijo de cuerpos travestidos que se contorsionan en el acto sexual. En este panorama de placer culpable, el protagonista logra experimentar “la belleza de la muerte”, la continuidad del ser que provocan ese “estremecimiento pegajoso” (Bataille, 1983:34). He aquí el broche de oro; la plétora sexual viene a simbolizar la salida del ser, la consumación solitaria de un acto sexual pleno mediado por las fotografías, donde su madre se transfigura en el objeto del deseo.

Sarduy revisa, con perspectiva crítica, la novela *Mi madre* de Bataille señalando que en esas imágenes, en esta serie de fotos, encontramos tanto la obscenidad y el ridículo, como la belleza y el amor, puesto que quien aparece en ellas es la madre del protagonista, realizando “repugnantes posturas” y obscenas contorsiones. En esta escena grotesca y perversa se funden “Dios y el horror” (Sarduy, 1987:235). A través de las fotos se confunden el ser más amado y el más odiado (la madre y el padre); aquí “Bataille enuncia, del modo más claro, la fusión de las antípodas, la unión inseparable del amor y el horror” (Sarduy, 1987:236). Pero estas antípodas no se estructuran en una lógica maniquea, como opuestos de un mismo todo, sino como elementos que se encuentran en el suceder. Así para Sarduy, Bataille incorpora al pensamiento occidental elementos de la filosofía taoísta, a saber: el ying y el yang, ligados a la femineidad (asociado a valores como la pasividad, el recogimiento y el reposo) y a la masculinidad (asociado a valores como la agresividad y el despliegue de energías), respectivamente.

Para los objetivos de la presente investigación no ahondaré en los aspectos orientales de la teoría de Bataille, más bien busco exponer la lectura que Sarduy realiza de este tema poniendo énfasis en un aspecto, a saber: la transgresión que implica entablar una relación erótica entre la madre y el hijo no se efectúa de manera directa, en la novela de Bataille; el “encuentro sexual” está mediado por las fotografías. Esto quiere decir que la transgresión no alcanza la penetración, y con ello, la pérdida del “yo” único en este baile de cuerpos entrelazados que caracteriza el acto erótico; lo que Bataille llama el desborde de los límites. La transgresión se constituye como un gesto, una perpetua insinuación que aviva el juego de seducción y perversión, sin llegar a concretar el acto erótico de violencia sobre el cuerpo: la penetración.

Por supuesto que la novela *Mi madre* prosigue en la senda de obscenidades, perversiones y juegos eróticos (cambio de parejas entre la madre –ahora lesbiana- y su hijo, orgías en el taxi y relaciones sentimentales tortuosas, por nombrar algunos), pero en ningún momento se produce un acto erótico “completo”; es decir, la relación erótica-sentimental entre la madre y el hijo nunca traspasa los límites impuestos por la fotografía, por la seducción y la mediación. Dejo hasta aquí el análisis de *Mi madre*, ya que no forma parte de los objetivos del presente ensayo, el cual me sirve como base para plantear las características de la relación erótica entre la madre y el hijo en la novela *Amasijo* de Marta Brunet.

Amasijo: instalación del germen obsceno

Amasijo de Marta Brunet cuenta la historia de Julián, un reconocido dramaturgo de Santiago de Chile, dueño de una buena situación económica (heredada de una familia burguesa de carácter latifundista). En un comienzo la historia está contada en dos tiempos; por un lado, el narrador describe los hechos que ocurren en el presente de la vida de Julián (el protagonista), sus nuevos estrenos, lo que ocurre psicológicamente con él y su encuentro fortuito con una extranjera, quien va a tener un rol importante al interior de la trama; y, por otro, se nos cuenta la historia de su nacimiento, su infancia y la relación con su madre. Por el momento me centraré en este último aspecto para, de esta forma, establecer y comprobar la existencia de una relación erótica entre la madre y el hijo, junto con determinar las consecuencias de dicho proceso (tanto para Julián como para su madre) y los mecanismos neobarrocos que operan en cada uno de ellos.

La madre da a luz a su hijo Julián luego de haber tenido un grave accidente en el cual muere su marido, enviudando al poco tiempo de haberse casado. En su condición de lisiada se ve obligada a criar a su bebé sola, limitada de movilidad y confinada a la privacidad de su hogar. En este marco de movilidad reducida desarrolla una íntima relación con su hijo Julián; el niño vivía en sus faldas, pegado a ella y, de esta forma, Julián crece y se desarrolla en este espacio cercado por la prisión materna, recibiendo sus acaricias y besos. “El niño vivía junto a la madre tendido a su lado”, en las faldas de una mujer semi-

postrada, “hablándole ella palabras sin sentido, largo, constante arrullo. Acariciándolo. Besándolo.” (Brunet, 1962:49).

La madre lo quiere para sí, que no vea el mundo más que por sus ojos, por sus enseñanzas; que nada le pase, que no la contraríe, que no tenga contacto con niños de su edad. Más que a un niño, pareciera que cría una mascota: “-No quiero separarme de él..., no quiero... En los colegios le enseñan porquerías los otros niños... Y es una criatura como un ángel. No sabe ni una sola mala palabra... Es como una niña, como una princesita... Se lo juro... Es un tesoro...” (Brunet, 1962:73). Es en la primera infancia que la madre desarrolla a cabalidad una relación erótica que marcará la vida de Julián hasta el momento de su muerte. La mujer idolatra a su hijo, lo venera cual fetiche, lo cuida y lo mimó: lo acaricia. Es en este contexto que el protagonista crece, se desarrolla y se convierte en un hombre adulto.

Tras la muerte de su madre la presencia avasalladora de ella no disminuye en la vida de Julián; más aún, esta ausencia hace que el recuerdo de “ella” se instale en la cabeza de su hijo. En sus recuerdos de infancia siempre está “ella”, la madre, quien se constituye en figura central de su existencia desgarrada, sostén de sus conflictos sociales y personales, razón por la cual no logra adaptarse al mundo que lo rodea. Él nunca logra incorporarse a la vida social; no se relacionaba con otros niños de su edad, mucho menos con mujeres. En este escenario de desconsuelo y pérdida, el sujeto busca protección en personas mayores; en este trayecto colecciona figuras paternas que encuentra en otras instituciones, fuera de la familia: su profesor y el cura, los cuales pierde tempranamente.

De esta forma el protagonista se aferra a ilusiones o simulaciones de seguridad, pero termina sufriendo aún más la pérdida de sus frágiles cimientos; asistimos a la ruina y fragmento del sujeto moderno, solitario y contradictorio. “Y de haber vivido [el cura], hubiera sido el apoyo en su gran crisis religiosa y sexual de la adolescencia. Pero murió. Antes había muerto la madre. Y quedó desamparado frente a sí mismo, rodeado de fantasmas.” (Brunet, 86). Julián está siempre rodeado de fantasmas, siendo la madre la presencia más fuerte: “ella” es una presencia-ausente desplazada a lo largo de toda la obra, motivo fundamental de la novela.

Veíamos que en la novela *Mi madre* la relación erótica estaba mediada por las fotografías que su hijo encuentra azarosamente en un baúl; en el caso de *Amasijo* la

transgresión del incesto, es decir, la relación erótica entre la madre y el hijo se produce de manera distinta. Julián (el protagonista) no puede concretar actos sexuales con mujeres porque se presentiza, frente a él, el cuerpo de su madre. No logra romper la discontinuidad de los cuerpos porque la imagen materna lo expulsa del espacio erótico-sexual, con lo cual surge la imposibilidad de concretar actos eróticos completos. La redondez de los senos, el perfume del cuerpo femenino, las miradas, todo le recuerda al pasado vivido con su madre; ese pasado que intenta borrar pero que sin embargo lo constituye como ser. El cuerpo de “ella” se encripta y materializa como objeto del deseo en un acto sexual continuo, repetitivo y fetichista. Todas las mujeres son simulacros de su madre; todos los cuerpos son el mismo; la madre se transforma en su objeto erótico por excelencia.

De ahí que no pueda establecer relaciones eróticas con mujeres; el narrador nos dice:

“Para acercarse a alguna, de cualquier medio, y entre ella y él, súbita y fatalmente apareciendo un perfume, unos finos dedos, una voz acariciadora, y en sus manos de él, en las suyas propias, en las palmas, en sus yemas, la redondez de unos senos...Una violenta reacción lo desprendía de la presencia del pasado, tan violenta, que su pasmo era después no haber realizado el gesto físicamente, no haberse hallado sacudiendo las manos para librarse de lo que adhería a ellas” (Brunet, 19862:88).

Con violencia se hace presente el cuerpo materno. Julián no puede concretar el acto sexual, al menos no con mujeres. En todo momento actúa en el interior de su conciencia la presencia avasalladora de “ella”; de esto intenta huir por todos los medios, pero sus fantasmas lo siguen y lo seguirán hasta su lecho de muerte. El pasado lo violenta; le impide amar lo que en realidad aborrece: las mujeres. Posteriormente, ya siendo un adulto, se hace amigo de una extranjera que conoce en la calle (Teresita), ambos asisten al estreno de su nueva pieza teatral y luego van a su casa para hablar y beber café. Julián la invita a conversar y se encierran en la antigua habitación de su madre, donde él paso gran tiempo de su infancia, donde desarrollo esta relación erótica con su progenitora, la cual seguía intacta a pesar del paso del tiempo; toda pintada y adornada de rosa, con los mismos muebles, congelados en el tiempo remarcando la presencia activa de su madre muerta.

Ante esta extraña y medianamente conocida mujer Julián se abre y expone todos sus fantasmas, sus desdichas y trabas más personales. Exhibe especularmente su ser des-centrado:

“-Viajé. Principio de una huída. Porque algo me perseguía desde el fondo de mí mismo. Algo que había aparecido al filo de la adolescencia y que surgía imperioso desde mis entrañas. El deseo. El mandato del sexo, sostenido y lacerante. La necesidad de fundirse a una mujer y el horror a ese acto. El momento de la posesión, su gozo, su plenitud, mezclado al pavor de las representaciones que ese momento producía anegándome en espantos. Porque la mujer en potencia, la mujer, así, genéricamente, en cuanto se materializaba –jadeó- y era una mujer junto a mí..., era..., se convertía..., era...

-“Ella” –dijo, completando la frase con la palabra que él usaba.

-“Ella”, con la suavidad de su boca y la insistencia de sus besos, con..., con...-se miró las manos y continuó como si se desprendiera de trapos sucios-, con sus senos, aquí, en el cuenco de mis manos, adheridos a mi piel...” (Brunet, 1962:119)

El cuerpo de la madre es visto como objeto del deseo erótico, sin embargo, Julián rehúye de él; no logra concretar actos erótico-sexuales con ninguna mujer. Tampoco transgredir totalmente la prohibición del incesto: todos sus actos eróticos son inconclusos, desviados o perversos. La presencia de la madre actúa como una fuerza de constante desplazamiento de la realización erótica; Julián está excluido del espacio erótico y su sexualidad está constantemente inconclusa. Ante el protagonista encuentra una salida, en apariencia, resolutiva: la homosexualidad, y lo confiesa ante Teresita, justamente en la habitación de su madre: “-No puedo decirlo... No puedo –gimió-. Caí en “eso” como en un pozo, lo mismo que hubiera podido tirarme de cabeza a un pozo, en la esperanza, creo... - vaciló y continuó-: No sé si me estoy justificando. Bueno, caí en el homosexualismo –rió con una suerte de estertor-“(Brunet, 1962:122). Como una forma de salvarse de lo anterior, de la imposibilidad de estar con mujeres, ante la constante materialización del cuerpo de la madre (erotización, objetualización y obscenidad), “cae” en la homosexualidad, va de pesadilla en pesadilla en una cruzada de decadencia y corrosión de su interioridad: así lo experimenta y lo vivencia Julián.

Su condición homosexual no es más que una caída degradada del ser, no una superación positiva del acto erótico-sexual no realizado. No hay redención para este sujeto.

Tampoco realización sexual. No hay posibilidad de realización erótica, en ninguna de sus formas. La homosexualidad es otro tormento, otra irrealización erótica, otro intento fallido de concreción sexual causado por la influencia de su madre. Sucesión de desplazamientos, vacíos y silencios. En este punto se vuelve interesante el trabajo con el lenguaje que realiza la autora; Julián es incapaz de nombrar a su madre así como también le tiene miedo a la palabra homosexualidad, de ahí que el sujeto encripte los conceptos en “ella” y “eso” respectivamente. Ante la imposibilidad de nombrar el personaje se vale del jeroglífico, del silencio, el vacío y la fuga de sentido; la materia se vuelve barro el cual propicia el borramiento de los sentidos.

Así instalada la relación erótica entre la madre y el hijo, con las implicancias aquí desarrolladas pero no agotadas, planteo la existencia de dos formas de erotismo desplazado las cuales surgen de esta relación tortuosa y obscena (surgen como imposibilidad), a saber: la travestización (propia de la madre) y la teatralización (realizada desde el hijo).

Capítulo II

Simulacro y Travestismo

Simulación: propuesta anti-platónica

Desde la filosofía platónica existe, en la conciencia occidental, una clara distinción entre dos niveles de realidad manifiesta, dotadas o caracterizadas de verdad y falsedad, de pureza y perversión respectivamente, a saber: la Idea y la imagen. No es mi intención, en estas breves páginas, discutir la compleja construcción filosófica realizada por Platón acerca del “mundo de los Arquetipos” y sus copias o imágenes degradadas, sino más bien establecer dos conceptos cruciales para comprender la noción de simulacro enunciada por Sarduy, la cual actúa como base para la constitución del sujeto travesti.

Platón distingue entre dos niveles de realidad: lo esencial de lo aparental, el original de la copia, el modelo del simulacro. Pero dentro de estas imágenes, siempre alejadas de la “idea” original, establece una subdivisión epistemológica: por un lado las copias-íconos y, por otro, los simulacros fantasmas (Deleuze, n.d.:182). Busca, con ello, diferenciar las buenas de las malas copias entendiendo a las primeras como imágenes bien fundadas y a las segundas (los simulacros) sumidos en la desemejanza, es decir, imágenes mal fundadas. Las copias y los simulacros son falsificaciones de una idea primaria, de una potencia trascendente preexistente y única: encarnan en sí una mentira, una fuerza maligna, degradante y destructora; la propuesta platónica es, pues, un acto moral, una forma de distinguir lo auténtico de lo inauténtico y, con ello, alcanzar la verdad del ser. Aún así, el simulacro no es solamente la copia de la copia, imagen doblemente degradada o la imitación de la copia de la idea: la diferencia entre la copia y el simulacro es que la primera es una imagen semejante a una idea (o a la idea de sí misma), mientras que el segundo se constituye como una imagen sin semejanza, es decir, “el simulacro se construye sobre una disparidad, sobre una diferencia: interioriza una disimilitud” (Deleuze, n.d.:183).

Simular no es copiar, mucho menos imitar, es construir a través de una diferencia, de una ausencia disímil: imagen vaciada y desjerarquizada, subvertida y perversa. En los simulacros el otro se hace parte del mismo, se interioriza la desemejanza: se hace una. Síntesis invertida, torcida: fuga constante y, sin embargo, fijeza aparente. Desde Platón

establecemos la jerarquía original/copia, esencia/apariencia, idea/imagen. La noción de simulacro desarrollada por Deleuze y productivizada por Sarduy invierte esta dicotomía, la anula y desmiente. Invertir el platonismo significa pues mostrar y valorizar los simulacros, afirmar sus derechos y terminar con la dicotomía esencia/apariencia; es encontrar la subversión a nivel representacional y entender que el simulacro no solamente es una copia degradada y falsa que niega al original, al modelo. Se trata de desmontar las jerarquías propias de la noción “original-copia” y enarbolar la bandera del simulacro, de la diferencia interiorizada; no hay primero ni segundo, mucho menos privilegios de un objeto sobre otro. Todo es reapropiación y reescritura. No hay nada vetado al intelecto: en un mismo pensador pueden coincidir filósofos antiguos, posmodernos y neobarrocos, lo cual no debe extrañarnos: el discurso es de dominio público, está ahí para ser usado y simulado. La simulación lo abarca todo; no hay naturaleza pura, si no lo que el pensamiento dice que es la naturaleza. Los hechos no son lo que son, sino lo que el lenguaje dice que son. Como diría Lezama, la naturaleza americana es sólo y siempre será paisaje, creación cultural, apropiación: “es la forma en devenir en que un paisaje va hacia un sentido, una interpretación o una sencilla hermenéutica, para ir después a su reconstrucción...” (1969: 9).

Simulación como fantasma: triunfo del falso pretendiente que va más allá de la apariencia y la ilusión. Está fuera del marco representativo; supera la distinción básica del lenguaje “palabra-cosa”. La escritura en sí es simulacro que se apodera del logos con violencia, lo disimula y desmiente: lo utiliza. El simulacro toma el lugar de la imagen, del objeto encadenado y amarrado a una idea. La hipótesis sarduyana toma estos preceptos y los desarrolla acorde a una estética neobarroca latinoamericana. La simulación rompe con la tradicional jerarquía platónica entre el original y la copia al señalar que el simulacro no imita un objeto ya existente, sino que construye realidad a base de apariencias y metamorfosis. El simulacro se distancia del objeto imitado, excede sus límites, supera su fijeza y se instala como un nuevo signo que opera sobre la realidad. La simulación no imita la realidad; el único fin de la simulación es ella misma. Lo que importa es el acto de simular, no lo simulado.

La simulación rompe con la relación dual de los objetos, lo uno y lo otro se funden y confunden en una cadena armada de significantes, excediendo los límites del ser, anulando

su fijeza y aceptando el devenir como su condición histórica. La condición americana y neobarroca es la simulación, esto es, romper con las jerarquías establecidas por la relación modelo-copia. Las copias-íconos son buenas imágenes porque están fundadas en el parecido, la semejanza; los simulacros enuncian una subversión o una agresión a la ley del padre, sin pasar por la idea (Sarduy, 1987: 59). De ahí la intensidad propia de la simulación: el efecto de transgresión generado en el otro, la extrañeza del vacío fundante que la propicia. El simulacro actúa sobre la materia, la superficie sin pasar por lo fundante: la idea. Al subvertir la idea el simulacro se distancia de la copia.

A través de la simulación las apariencias crean identidad, materia fundada en el vacío; no es una copia, no intenta imitar las proporciones del objeto “original”, “verdadero” sino desplegar la mirada del observador, la interpretación del modelo, la cual es incorporada y devorada a través de su apariencia simulada. Actúan sobre una “vacuidad germinadora” cuya simulación es la realidad visible; todo es simulacro, no existen originales, ideas puras, todo es imagen, exposición, mirada: diferencia internalizada. Así, “es el vacío, o el cero inicial, el que en su mimesis y simulacro de forma proyecta un uno del cual partirá toda la serie de los números y las cosas, estallido inicial no de un átomo de hipermateria [...] sino de una pura no-presencia que se traviste en pura energía, engendrando lo visible con su simulacro” (Sarduy, 1987:61).

El vacío es el principio generador activo que “inicia” (no origina) una serie de simulacros y conversiones a nivel significativo y material, en él opera la transformación que introduce al sistema la discontinuidad universal: cadena de significantes e imágenes unidas por capricho, azar y violencia intencionada. Si vaciamos el origen, todo es posible: travestizaciones, simulacros, inversiones y subversiones. Sobrepasar los límites forma parte de la lógica interna del universo. No hay ley fija, norma inquebrantable; prohibición impuesta con sangre. El cuerpo y la palabra tiene libre acción: movimiento hacia el infinito, hacia el vacío y la nada. Eliminamos la naturaleza e implantamos el artificio, el discurso, la palabra; la materia es creada a través de la simulación, fundada en el vacío.

Pero ¿cómo es incorporada la simulación en la cultura americana? Una de las maneras de hacerlo es a través de la carnavalización. El carnaval hispanoamericano es una vivencia reapropiadora de otras culturas; mezcla e hibridación de elementos hispánicos, europeos, indígenas y orientales. Hace uso del simulacro como una forma de “devorar” o

fagocitar culturas ajenas, lejanas y distintas que, sin embargo, son re-formuladas contra-hegemónicamente. El carnaval es por sobre todo un acto político; desmonta la oposición jerárquica Europa-América y subvierte el “modelo”, deformándolo y pervirtiéndolo. Desmitifica la muerte; funda su gesto en la risa, en el derroche, en el exceso de simulacros sin reglamentos. Es el epíteto de la inversión de la ley; la simulación es el fundamento del ser americano: la no fijación de las identidades provistas por la ley del padre. Todo es pulsión de simulación, creación cultural, máscara e “impostura pintarrajeada”. El referente es olvidado, negándose así el modelo y la imitación; sólo existe la fachada, el artificio, el marco (anulación de los límites en el arte): incorporación del observador dentro de la simulación. Más aún, en esta simulación exagerada se promulga su carácter de falso, su irrisión al modelo: su seducción en tanto disfraz y su doble mofa de sí mismo.

Duplicar la imagen reglamentada por la sociedad; proliferación orientada hacia un propósito: subvertir el orden burgués. Transformaciones impresas en la materia, la copia es una buena imagen porque intenta reproducir el principio proporcional de una idea esencial, primigenia. El simulacro, por su parte, no “imita” la proporción perfecta de la idea, sino la reproducción aparential de la forma: deformación del significante fundado en la ilusión, en la mirada. La simulación subvierte (elide) la ley del padre, el logos fundante, la norma abyecta: lo que lo rige es la ley del caos, del derroche. En él los significantes huyen hacia el infinito, hacia su propia implosión: borramiento de los límites impuestos por la razón. Esto lo realiza a través de dos mecanismos los cuales enuncio pero no desarrollo debido a que no son pertinentes para la presente investigación, a saber: anamorfosis y “trampantojo” o “engañifa” (posibles traducciones para la palabra francesa *trompe-l'oeil*). Así, la simulación rompe con las jerarquías establecidas por la tradición logocéntrica, anulando las oposiciones modelo-copia, idea-imagen, esencia-apariencia.

En palabras de Sarduy: “...el modelo y la copia han entablado una relación de correspondencia imposible y nada es pensable mientras se pretenda que uno de los términos es una imagen del otro: que lo mismo sea lo que no es” (1987:54). Debemos aceptar el hecho que la simulación constituye su propio fin, su hipertelia constitutiva; el simulacro simula la simulación misma.

Travesti

Lo primero que señala Sarduy sobre el sujeto travesti es que este no imita a la mujer, sino sólo su imagen, su iconografía, su apariencia ideal y formal. Para él la mujer no existe, es decir, el travesti no es la copia de un original “natural” (dado por la biología) sino que se transforma, simula ser mujer, se metamorfosea, lo cual no es lo mismo que copiar un original. Es un trabajo voluntario sobre el cuerpo, sin finalidad clara (como todo arte neobarroco); sólo existen ostensión y apariencias: arte (acto) hipertélico. El travesti es pura forma, cuerpo, materialidad disfrazada y enmascarada. Sabe que la mujer es un fetiche, realidad aparential que surge de una falla, de un defecto. Así, el sujeto travesti en el acto mismo de simular anula a la mujer como una identidad “esencial”, quedando reducida a imagen, maquillaje y cosmética; ¿qué queda? La nada, el vacío, la falla, ausencia: “objeto perdido”. Todo en él es materialidad pura, exageración y transgresión; el travesti dibuja una boca sobre su boca, reproduce un ícono gastado y obsoleto (estética-cosmética de la ostentación y el exceso). Lo segundo que señala es que “el travesti no copia: simula” (Sarduy, 1987:55), con lo cual establece los “cimientos” del sujeto neobarroco por excelencia; no hay una esencia femenina que le preexista, que lo condicione: el travesti siempre se mueve entre la risa y la muerte (escenario perfecto para el carnaval). Todo es simulación de un momento pasado, inaprensible y vacío, sumergido en las aguas maternas, fuera del logos y la historia. El sujeto está en un constante devenir, marcado por máscaras hechas a la medida, capaces de desbordar el cuerpo que lo sustenta.

Si la identidad sexo-género conocida como mujer no existe, si el travesti sabe que aquello que imita (simula) es un signo vacío, entonces ¿qué simula el travesti? La pulsión transformadora generada por el vacío inicial que dio curso al universo, esa explosión a partir de la nada que “creó” o “simuló” la materia cósmica; todo el universo es un gran simulacro vacío, sin origen ni idea. El travesti en sí es un simulacro de ese vacío, de ahí la pulsión simuladora que atraviesa toda la estética neobarroca. Todo es construido desde la ausencia, la no-presencia de una energía fundante; el travesti materializa ese vacío creador: lo hace visible. No existe el “ser”, esencia original y perfecta; no hay hombres ni mujeres: todo está vaciado de sentido, encadenado por la fuerza interpretativa del hombre que busca desesperadamente fijar el signo a través de la razón, pero este siempre se le escapa: fuga

constante del discurso, expansión y falla. Al ser consciente de la no-esencialidad fundante (de ese vacío creador) el travesti es capaz de realizar toda clase de simulacros, transformaciones materiales sobre el cuerpo: juego de apariencias. Si no hay esencia no hay norma que limite la metamorfosis, juego infinito de máscaras y transgresiones: erotismo en expansión.

Sarduy distingue tres posibilidades de mimetismo; el travestismo, pulsión ilimitada de metamorfosis, el cual se precipita en la búsqueda de una irrealdad huidiza e inalcanzable, en constante fuga de los límites “femeninos”; el camuflaje, entendido como una forma de desaparecer, una pulsión de muerte que el travesti busca en la anulación del binarismo platónico (no-esencialismo epistemológico); finalmente la intimidación, pues el travesti en su fijeza, en su muerte artificiosa y cosmética aterra, paraliza siendo este, al mismo tiempo, su mayor acto político de liberación (de transgresión): subvertir el orden social con su cuerpo maquillado y simulado (rostro-tótem abigarrado: máscara). El travesti posee una fascinación por la fijeza, por capturar la mirada del otro que observa aterrorizado ante esta forma de no-ser, ante al simulacro de muerte que subyace en todo aquel que trabaja sobre el cuerpo. Él se ubica en la muerte, en el vacío negándose a asumir la reducción binaria que le ofrece la moral burguesa: en su fijeza, el travesti busca desaparecer. Resumiendo: en el sujeto travesti existe una huella de mujer, un fantasma que en sí genera un acto político de rebeldía; mostrar para ocultarse, goce y seducción. Juego de imágenes dentro de otras; caja china de formas y materias. El travesti trabaja sobre el hiato, el vacío inicial y, en ese mundo de formas posibles, el sujeto hace actuar el principio de simulación, sobrepasando los límites de la imagen fija, del ícono “mujer”. Busca ir más allá de todo límite corporal, hacia el borramiento y la anulación de su propio ser: pérdida de una esencia original.

Así, el travesti es una “híper-mujer” aparental, simulación hipertélica (más allá de todo fin específico), mecanismo de liberación y emancipación política. El travesti cede al impulso hipertélico de transformar su cuerpo, cae en la tentación de metamorfosear(se) por el placer mismo de experimentar la metamorfosis; gasto inútil y caprichoso, en él sólo puede actuar la ley del derroche. Es fantasía puesta en escena; en él todo es falso, todo se simula, todo es juego de apariencias. Fetiche del cuerpo y alegoría erótica travestida en imagen de mujer, en cuerpo simulado y metamorfoseado. El travesti pone en escena una

teatralidad animal, pulsión interna de camuflaje y (di)simulación, es decir, doble acto de exposición y ocultamiento. “La mujer no es el límite donde se detiene la simulación” (Sarduy, 1987:91). El sujeto travesti representa la fantasía en sí, satura la realidad con su imaginario y la invita a ser parte de su juego; al exhibir su falsedad incorpora al observador y lo hace parte de la simulación: escena erótica sin otro fin más que mostrar lo frágil que son los límites, lo inútil de la prohibición.

El travesti entiende su cuerpo como un lienzo que debe ser pintado, trabajado e incluso violentado. Asume el principio contradictorio que sustenta la estética del tatuaje en la actualidad; si bien posee la particularidad de fijar un signo sobre el cuerpo, para siempre, su auge y automatización han traído consigo el vaciamiento de su sentido primitivo (tribal): ya no es un acto sagrado ni el testimonio de una prueba iniciática de mayoría de edad. En la actualidad, el tatuaje y el maquillaje (la pintura sobre el cuerpo) usados por el sujeto travesti tienen una función puramente burlesca y espectacular: máscaras chinas superpuestas con trajes occidentales. El travesti es la pulsión de simulación y, por ende, en él todo es aparental, toda está vaciado de contenido: simulacro en expansión. “El travesti no señala más que la yuxtaposición de los signos distintivos de los dos sexos y apela más a nuestro deseo que a nuestra credulidad: su simulación es difusa, su mimetismo simbólico” (Sarduy, 1987:96). Fetiche exagerado e iracundo, el travesti escenifica todos los tabúes y prohibiciones que la sociedad burguesa impone a través de los años, dibujados (maquillados) sobre el cuerpo: máscara vacía.

En este sentido introduce Sarduy el concepto de muñeca obscena o jeroglífico de muerte. Las muñecas exhiben sobre su cuerpo el espacio obsceno de la perversión, el deseo artificial del ser humano y la dispersión material de sus partes. Las muñecas se transforman en fetiche (disfraz), asociadas a la fragmentación del cuerpo violentado por las coseduras. Estas muestran una superficie aparentemente lisa y tersa la cual, sin embargo, está cifrada con violencia, como marcas o tatuajes tribales que explicitan la violencia ejercida para unir fragmentos de signos vacíos. Visibilidad de un fetiche hecho a mano, impuesto por el hombre; representación obscena de la imagen femenina, engaño o ilusión de un cuerpo íntegro, unido a la fuerza: jarra de porcelana creada sobre el vacío. Las muñecas espectacularizan la violencia ejercida sobre el cuerpo; vestigio de muerte erótica,

“simulacros funerarios” y sadismo: fuerza transformadora fijada violentamente en el vacío (Sarduy, 1987:116-117).

Circe y la metamorfosis

Jean Rousset en su libro *Circe y el pavo real* plantea que el barroco del siglo XVII está compuesto de dos impulsos principalmente: el de la metamorfosis constante (simbolizado en Circe) y el de la ostensión (simbolizado en el pavo real). Más que el mecanismo del exceso y la ostensión (del derroche) me interesa la pulsión transformadora, productora de metamorfosis donde el ser y el parecer se (con)funden en la materialidad del disfraz y la máscara. Circe y Proteo transforman el mundo al interior de la obra barroca; con ellos el ser se vuelve parecer, esto es, mera apariencia que trabaja a nivel superficial. La subjetividad está en constante cambio, movimiento y dislocación; el barroco trabaja no sólo con la obra abierta sino también con un sujeto abierto, en un juego perpetuo de apariencias y metamorfosis. Nada es lo que parece ni lo que debiera; el sujeto cambia, se transforma: simula. La identidad no está definida por esencias biológicas preexistentes; todo está en proceso, rehaciéndose y reformulándose, en especial el sujeto o el ser (neo)barroco.

El barroco es “el mundo de las formas en movimiento, que está regido por Circe, diosa de la metamorfosis” (Rousset, 1972: 17). Es la expresión mundana de una teatralidad desbordante, fuera de todo límite y marco. Teoriza sobre la fuga del ser confuso, incapaz de distinguir entre realidad y sueño; vida y muerte; locura o razón. Para el barroco todo es doble o triple, nunca unitario. El “uno” primordial se pierde y en su lugar se instala lo múltiple. La imagen gana terreno y lo aparential sustituye al ser. El barroco valoriza la locura, el disfraz y el engaño a los sentidos como formas constitutivas de sus expresiones artísticas; es más lo justifica: “Es en la máscara donde reside la verdad. En el mundo de la apariencia es preciso pasar por el fingimiento para alcanzar la realidad” (Rousset, 1972: 82). Circe simula en el vacío esencial del ser; la transformación desencadena un movimiento infinito de simulacros: desmesura y desborde de los límites “naturales” del cuerpo humano.

Desde mi punto de vista, y en función de los objetivos de la investigación, creo necesario partir de la base que el sujeto es pura apariencia, metamorfosis constante del ser el cual está desprovisto de un fundamento previo que lo sustente. El sujeto travesti es en sí la simulación neobarroca y representa una teatralidad espectral de Circe; en él todo está en fuga, todo es apariencia: superposición de imágenes fundadas en el vacío. Así, luego de establecer los principios básicos de la simulación y el travestismo analizaré cómo ocurren estos procesos en *Amasijo* de Marta Brunet, entendiendo que la travestización surge de la relación erótica entre la madre y el hijo.

Travestización de Julián

Lo primero que debo decir es que la travestización de Julián (el protagonista de *Amasijo*) no ocurre del mismo modo que la describe Sarduy, es decir, no es un acto voluntario de transformación identitaria, simulacro del hiato inicial o juego de máscaras y apariencias desplegadas espectacularmente. Es una simulación, pero no una provocada por el mismo sujeto; le es impuesta por la fuerza avasalladora de la madre, la cual se genera producto de la relación erótica que establecen los sujetos. En *Amasijo* la travestización tiene otra forma. No es el travesti en escena (espectacular), desplegando toda su maquinaria erótica torcida, juego de imágenes y simulación vacía. No es un acto político de rebeldía voluntaria y pérdida de la identidad sexual: anulación de las esencias femeninas y masculinas; Julián es travestido por la madre obsesionada con tener una hija; es ella quien simula tener una hija y en el proceso transforma a Julián en otra cosa. “-Cuando nazca la niña...-única esperanza que parecía animarla-. Una niña linda... como muñeca... con ricitos de oro.” (Brunet, 1962:44)

Este era el único pensamiento que animaba a la madre, que la mantenía en pie luego de perder a su marido en un accidente de tránsito y ella misma quedar semi-postrada: tener una niña, una muñeca artificial, vacía, para que le haga compañía. Sin embargo, nace por cesárea un niño flacuchento al cual le brinda toda su dedicación.; lo amamanta en una suerte de trance de gozo, con los senos henchidos de leche: erótica-retórica de la relación madre-hijo, y en tanto retórica, palabra, discurso, placer. Ese era su triunfo, “la posibilidad de amamantar a la criatura con la abundante leche de sus pequeños senos henchidos, tensos,

adoloridos, con el pezón aureolado de obscuro. Era su momento de gloria...” (Brunet, 1962:47). Es interesante que producto del accidente y su impedimento físico para moverse libremente se desarrolle este “apego” excesivo entre la madre y su hijo, la cual cristaliza en el goce generado al alimentarlo.

Uno de los mecanismos de travestización utilizados por la madre de Julián es a través del nombre; epítetos como “Ricitos de oro” o “mi July” implican una ambigüedad sexual que, a nivel de significante cuestionan el pre-establecimiento del ser “masculino”: ella juega con la pulsión de simulación que está latente en el sujeto neobarroco (la detona). Así, la madre transita en esta suerte de “transversalidad” de estos apodos, los cuales pueden referir tanto a un hombre como a una mujer. Con ello, desde el nombre, la materia sonora y significante que designa y condiciona socialmente a un sujeto (en términos identitarios), comienza la metamorfosis del protagonista.

Otra forma de travestizar a Julián es mediante la ropa; la madre le compra vestiditos y cintas y toda suerte de insumos de moda pertinentes para su niño(a), su hijo(a), todo esto mientras lo acaricia y besa obsesivamente, en una suerte de acto erótico invertido, inconcluso e inacabado (Brunet, 1962:49). Para ella, su niño era “el más lindo de todos los niños del mundo”, total ¿a quién no le sienta bien el rosa? “¡Qué tontería que a los niños no se les pueda poner nada rosa! No sé de dónde han sacado eso. El rosa es más sentador... Y mi niño se ve como un pimpollo con sus paltocitos, con sus camisitas, en sus vestiditos rosa. ¿No le parece, abuelo?” (Brunet, 1962:52). A lo que el abuelo responde “-¡Carpincho!, lo que me parece es que está criando un..., bueno..., un...” (1962:53). Su condición queda en silencio, constante ausencia o signo desplazado; está criando un homosexual. ¿Qué mejor forma de decir lo no permitido que no diciéndolo? La homosexualidad queda como vacío de la novela, ausencia que se presentiza a lo largo de toda la obra, punto suspensivo: silencio o hiato que actúa como base para el simulacro en que se convierte su vida.

Julián/ July/ Ricitos de oro, es convertido por la madre en una muñeca obscena, objeto del deseo erótico pervertido de la madre. El protagonista es convertido en su objeto erótico de placer sexual, simulacro de cuerpo y muerte, y en tanto muerte, mecanismo de un erotismo desplazado, incompleto y perverso. La travestización de Julián es producto de la relación erótica retorcida entre la madre y su hijo, aunque no sea un travesti como tal, sí se

transforma en una muñeca, desviación de la imagen en cuerpo, materia erótica simulada a través de vestiditos rosas, cintas y rizos dorados. La madre fija el cuerpo de su hijo y lo convierte en una marioneta de porcelana, formada de fragmentos icónicos que nos remiten a un cuerpo femenino (siempre vaciado de sentido), los cuales son unidos por la fuerza avasalladora de la progenitora; travestización impuesta por un deseo torcido, simulacro de vacío y muerte que excita y atemoriza.

Julián es la muñeca obscena de la madre, la forma que ella tiene de realizar el acto erótico si entendemos que la muñeca es un simulacro de muerte y, por ende, ensayo de erotismo incumplido, desplazado. En esta relación enfermiza la madre se realiza y, de paso, traviste a su hijo. “Tendida en la cama ancha como un potrero, con un camisón rosa, entre sábanas rosas y cobertores rosas y un edredón rosa y el muchacho al lado vestido de rosa, con el pelo ensortijado...” (Brunet, 1962:51). La madre se mira al espejo y se refleja a través de su hijo-muñeca; acaricia y besa su imagen travestida en cuerpo cosmético, adornado con trajes rosas, imitación obscena de las antiguas muñecas de porcelana. El niño es puro cuerpo, materia simulada, fetiche vestido de rosa y ataviado por la mano poderosa e inescrupulosa de la madre. Con este gesto la madre intenta realizar(se) su propio erotismo, acto masturbatorio y reflexivo capaz de evidenciar un acto erótico desplazado, invertido e inconcluso. Ella no es capaz de exceder los límites de su cuerpo a través de la plétora sexual y, con ello, alcanzar la continuidad del ser, experimentar la pequeña muerte que nos mira y se ríe.

El niño se desprende y revela, no sin recibir el enojo de la madre. Julián logra conocer el mundo exterior, se arranca de la guía materna y ve a otros niños, el kiosco y un organillero. “Ella lo miraba en silencio, ya sin encono. Y seguía entregada a una suerte de ensueño, de estar fuera del presente, sumida en ese pasado feliz, con el niño adherido a su seno, gateando sobre ella, vistiéndolo y desvistiéndolo, en su cercanía jugando, mirando estampas, juiciosamente en su sillita, a su niño suyo, suyo...July... Ricitos de oro...” (Brunet, 1962:77). La madre muere cuando Julián aún no tenía ocho años, marcado de por vida, travestido en objeto del deseo erótico, muñeca fúnebre, simulacro de muerte. Ella lo mira y en la mirada lo transforma en otra cosa, fetiche rosa enrevesado y recubierto producto de la relación erótica (perversa) de la madre y su hijo. Transgresión de las normas

sociales en la relación consanguínea; mirada obscena y performadora. Acto erótico por donde quiera que se le mire.

La madre, ante la imposibilidad de realizar su erotismo con otro hombre, sacia su deseo sexual con su hijo el cual travestiza a través del nombre, la ropa y la mirada, esto es, lo transforma en un simulacro vacío de perversión y muerte; muñeca obscena unida por la fuerza voluntariosa de la progenitora. Crea una coraza material y significativa simulada y formada sobre un vacío, un hiato o un silencio; la nada es el sustento que inicia la pulsión transformadora que actúa sobre Julián: es el deseo de la madre lo que traviste al niño, no su voluntad propia. En este sujeto travesti no existe un trabajo libre sobre el cuerpo, sobre la materia; su signo corporal es vaciado por una fuerza externa, es obligado a experimentar el hiato fundante que inicia el universo. En sí mismo, Julián constituye una alegoría de la creación del universo; creación a partir de la nada, del vacío. Se transforma así en materialidad pura, maquillada y enmascarada con vestidos rosas y cintas femeninas.

Capítulo III

Teatralización

Etimología “teatro”

La palabra “teatro” proviene del latín *theatrum*, que a su vez está tomado de la palabra griega *teatron*, la cual no sólo designaba el espacio físico donde se realizaban las representaciones dramáticas, sino que también significaba “mirar” y “contemplar”. Así, el drama y su lugar físico, el teatro, comparten raíz con los verbos mirar y contemplar. Pero esto no queda ahí y, si bien de este étimo se derivan palabras como teatral, teatralidad, teatrero y anfiteatro (ver Corominas y Pascual, 1991), también provienen verbos como “examinar” y “estudiar”, de donde derivan “contemplación”, “meditación” y (la más interesante para mí) “especulación teórica”. De este último se toma el sustantivo castellano “teoría” (documentado en 1580 en el poeta Fernando de Herrera), poco frecuente inclusive hasta el periodo clásico, periodo en que se utilizaba más frecuentemente el nombre “teórico”. De esta raíz derivan posteriormente palabras como “teorizar”, “teorizante”, “teorema” e inclusive “ciencia especulativa”.

De la misma raíz etimológica de “teatro” derivan las palabras “meditación” y “contemplación”, es decir, de la designación del verbo (de la actividad en infinitivo: “contemplar”) pasamos a denotar el proceso en su conjunto, el sustantivo usado para significar una serie de acciones asociadas. Luego, por contigüidad de los sentidos saltamos de mirar a contemplar (“Consideración, atención o miramiento que se guarda a alguien”, según el DRAE) y posteriormente a meditación que viene de meditar y significa: “Aplicar con profunda atención el pensamiento a la consideración de algo, o discurrir sobre los medios de conocerlo o conseguirlo” (DRAE). Es interesante cómo se mantiene el rasgo “atención” en ambas palabras. El teatro es el espacio de la atención escénica puesta sobre la mirada, sobre el cuerpo y los significantes; todo está para ser mirado, contemplado, analizado y teorizado.

Ahora bien, el salto en los sentidos se produce cuando se derivan de la misma raíz (*theatrum*) el concepto “especulación teórica” y su sustantivo “teoría”. La primera acepción de teoría según el DRAE es: “Conocimiento especulativo considerado con independencia

de toda aplicación”, manteniendo el sentido especular; éste a su vez viene del latín *speculum* que no sólo designa el campo semántico de la palabra “espejo”, sino también sentidos como “mirar con atención”, “meditar, reflexionar con hondura, teorizar” (en su segunda acepción del DRAE) e incluso “perdersse en sutilezas o hipótesis sin base real”. La teoría es una especulación sin base real; es un espejo cóncavo que distorsiona y deforma, que altera la realidad a través de la mirada: especulación vacía que sostiene la comprensión del universo. Actuamos (teatralmente) sobre el vacío de (en) la mirada; tal como ocurre con la teoría del Big Bang, teoría-teatro científico que sostiene la actual comprensión del universo, según la cual la materia se crea y se destruye, sin comienzo ni fin, sin origen definible; y si existe, es un origen fallido, fundado en la constante fuga de signos y cuerpos que se expanden hacia su implosión (Sarduy, 1987). La materia se origina de un punto indefinible (impensable). El hidrógeno (base molecular del universo en su conjunto) se crea a partir de la nada; es decir, el vacío produce sentido.

Enunciar una poética es, pues, exponer o exhibir una teoría; esto hace el teatro: pone en escena una visión de mundo, espectaculariza la mirada sobre un tema y goza (se entretiene) con el proceso. En el teatro todo es mirada, especulación y espejo; asimismo, toda teoría es espectáculo, creación a partir del vacío, a partir de una ausencia. En esta exposición teórica, el teatro escenifica una falla, la fractura propiciada por la especulación; la mirada se mira a sí misma en la contemplación, juego de espejos e inversiones especulares. El teatro se muestra como un simulacro vacío, personajes que se miran y nos miran mirándolos, siempre desde la ruina y la carencia; juego de máscaras inmatriciales fundadas en el discurso.

Quisiera volver al significado de la palabra “teoría”, específicamente a su cuarta acepción dada por el DRAE: “Entre los antiguos griegos, procesión religiosa”; teoría también designaba un rito religioso realizado por los griegos. En este sentido se abre el teatro como un rito, como la repetición especular de un movimiento, de una especulación teórica fundada sobre la nada. Como rito sagrado, el teatro es divinizado y contemplado (con-templar: situar la mirada en el templo) en la meditación. El simulacro apariencial desarrollado por los actores escenifica una teoría, un dogma fundado en la razón o la fe; el teatro es una construcción vacía que expulsa una poética, una mirada invertida de la realidad.

Teatro de apariencias

El teatro barroco del siglo XVII está marcado por el disfraz y la apariencia, por lo fingido y lo simulado, que a su vez se convierte en realidad, pero en una realidad de ensueños. En sus escenas los príncipes se disfrazan de mendigos, las mujeres se travisten de hombres, el sueño es realidad y la realidad es sueño; es el mundo al revés, el carnaval sin fin (en su doble sentido: término y *telos*-finalidad), sin reglas. Todo está espectacularizado o ceñido a la ley del simulacro; máscara, transformación, falsa apariencia: fingimiento. Lo interesante es que mediante el disfraz, la mentira, se descubre la “esencia” de los personajes, su verdadera “cara”. “Es en la máscara donde reside la verdad. En el mundo de la apariencia es preciso pasar por el fingimiento para alcanzar la realidad” (Rousset, 1972:82). El sujeto se transforma: metamorfosis constante de las apariencias que deja en evidencia el vacío fundante detrás de la distinción hombre/mujer.

El barroco transforma el mundo exterior y trabaja sobre la materialidad significativa del cuerpo: actúa en la exterioridad. Juego a nivel aparential más que a nivel de esencias. El “ser” está en constante movimiento, al igual que las obras de teatro; sucesión de escenas fragmentadas, superposición de discursos e imágenes pintadas por el hombre. En el teatro barroco todo es incierto, los personajes no se conocen a sí mismos, dudan constantemente de su propia verdad, de su propia existencia; artificio fundado sobre la nada, construcción opulenta de una fachada independiente y vacía. El “ser” deambula por los bordes de la fachada; inicio de una fuga que ataca la interioridad de los sujetos. No hay sustentos metafísicos que justifiquen la existencia; los personajes actúan sobre la duda, sobre la especulación teórica, sobre un discurso fantasmagórico: fuga de los sentidos y crisis de lo trascendente.

El teatro es “un juego de espejos invisibles que desconciertan a los protagonistas; llega un momento que no saben quién son, dudan de sí mismos y de todo” (Rousset, 1972:90); juego de miradas especulares que distorsionan y desdobl原因 la realidad. El yo se pierde en este desdoblamiento, se (con)funde con lo otro: intercambio de máscaras y apariencias. El sueño invade la vida, la duda se convierte en una forma de conocer y aproximarse al mundo; las fronteras entre razón y locura se difuminan, los límites se

vuelven cada vez más borrosos. La obra en su conjunto, los escenarios, el maquillaje, las máscaras y los personajes, todo está abierto: perpetua constitución y movimiento del ser.

Un mecanismo teatral, muy común al arte barroco, utilizado para desbordar aún más los límites representacionales, para difuminar la oposición entre realidad e ilusión, adentro y afuera, es el tópico del “teatro en el teatro”. En él, el teatro se mira a sí mismo, se interroga y discute. Muestra en escena el doble desplazamiento (o desdoblamiento) del ser, evidenciando la artificiosidad de todo arte expresivo. El espectáculo se transforma y se convierte en otro espectáculo: semejanza y desemejanza. Los actores se convierten en espectadores y nosotros los miramos en su ejercicio de contemplación; puesta en abismo y recursividad del teatro mismo. Desdoblamiento general que escenifica la ilusión teatral que el arte realista intenta eliminar. A través de este mecanismo la máscara y el rostro de los actores se confunden, se hacen uno. El universo teatral es presentado como una puerta al mundo de la locura, donde actores y espectadores hacen lo que no deben, son lo que no son: mundo de apariencias, máscaras e inversiones.

En definitiva, el teatro barroco muestra una “preferencia por las imágenes del movimiento y del transcurso, por todo lo que es evanescente y volátil, captado en el instante del desvanecimiento o del vuelo” (Rousset, 1972:198). Las representaciones artísticas y escénicas exhiben ese desequilibrio, lo aparential de lo “único” desplazado por lo “múltiple”, la metamorfosis por sobre la fijeza, lo estático. Espectaculariza la disociación del ser, dejando en evidencia su vacío fundante: simulacro de vida y muerte adornado y maquillado, transformado en una gran fachada ostentosa donde se confunden ilusión, vida y sueño. El mundo es un escenario libre de creación conciente sobre el cuerpo, sobre la materialidad cambiante e inestable, constituyéndose en la base para una poética teatral de carácter neobarroca.

Si bien Sarduy reflexiona sobre la representación teatral y el espectáculo en sus *Ensayos generales sobre el barroco*, no establece explícitamente una teoría neobarroca sobre el teatro. Esto no significa que no podamos construir una teoría representacional que responda a dicha estética, estableciendo vínculos con postulados revisados anteriormente, o inclusive, relacionándolo con su interpretación científica del universo y el arte (conceptos como “universales imaginarios” (Sarduy, 1987:9) y “maqueta del universo” (Sarduy, 1987:30) son centrales en este aspecto). Por ello creo prudente enunciar una teoría teatral a

partir del análisis de una obra dramática de su autoría: *La playa*. Parto por señalar que Sarduy sustenta su re-interpretación del barroco histórico y su reaparición en el siglo XX (el neobarroco) sobre la base de los estudios realizados por autores como Wölflin y Rousset, entre otros, junto con tópicos o mecanismos barrocos, por todos conocidos, como “el teatro del mundo” y la inversión entre realidad e ilusión (teatro y vida) realizada por Calderón.

La obra de teatro *La playa* comienza con un prólogo explicativo donde Sarduy plantea una suerte de poética representacional neobarroca. Lo primero que nos dice es que la obra es una sucesión de secuencias o la transformación de la misma secuencia que en su devenir, se convierte en su contrario: “la única realidad es la transformación constante del relato, su devenir, su metamorfosis continua” (1999:1009). En este sentido, la pieza teatral cambia en cada “escena”, de tal manera que no existe una “verdadera” u “original” que actúe como base para las demás simulaciones. El relato mismo es la transformación constante, la pulsión misma de simulación. “Las playas”, es decir, cada una de las secuencias son la reestructuración, borramiento o elisión de sí mismas; movimiento expansivo repetido que se vuelve sobre sí mismo y se guía a su propia anulación.

Todos los personajes de esta obra son dobles, múltiples; inclusive, más que personajes deben ser considerados voces: materialidad pura puesta en escena. De hecho, esta misma escena varía de voz en voz. Todos los discursos establecen una mirada distinta de un acto “único” y a la vez múltiple. Y, aunque Sarduy quiera “ordenar” o establecer una forma de leer (o ver) la obra, señalando que Hombre 1 habla desde el futuro sobre un acto ocurrido en el pasado, Hombre 2 es el momento presente y Hombre 3 puede ir del presente al pasado (siendo a veces joven o viejo), esto no significa que formule una línea de tiempo que “ordene” las secuencias. En esta obra se borran los límites del tiempo y se anula la causalidad. El tiempo se mueve hacia atrás y hacia adelante, desestabilizando nuestra concepción lineal del continuo espacio-temporal. El origen se pierde en la voz de los personajes, quedando sólo vestigios arruinados de un momento original inalcanzable, fuera del pensamiento. A partir de esta carencia, de este hiato fundante que crea el universo se genera una obra teatral que desborda sus propios límites; simulacro especular del vacío.

En el teatro sarduyano se eliminan las barreras temporales; se explicita su artificialidad al lograr la desaparición del cuerpo-soporte de los personajes; la escena (o

secuencia) toma el control, al interior de la obra, comportándose como una fachada barroca opulenta e independiente. Teatro sin actantes, sin esencias; pura materialidad discursiva, transformadora: apariencia vacía en movimiento. La mirada expectante no encuentra foco donde posar su fijeza: abuso impuesto de la mecánica transformacional. El teatro pone en escena la pulsión de simulación, la fantasía travesti imaginada y falsa. Proliferación y vaciamiento escenificada y espectacularizada en una pantomima burlesca y transgresora; explosión de apariencias, máscaras y maquillaje. Todo es puesto en duda, partiendo por el origen; fuga constante de los sentidos. Teatro fundado en un hiato, en una ausencia; realidad aparente y simulada: teatro de espejos invertidos que transforman y unen lo uno y lo otro. Todo lo escrito es un único texto simultáneo (simulado) que se repite, cita y repliega a sí mismo, “tapiz que se desteje para hilar otros signos, estroma que varía al infinito sus motivos y cuyo único sentido es ese entrecruzamiento, esta trama que el lenguaje urde” (Sarduy, 1987:281). Eso es el teatro: representación escénica de un momento que se repite y repliega al infinito. Secuencia sin principio ni fin; sin historia y fuera del tiempo: exceso de toda frontera teatral establecida por la tradición. Artificio, simulacro y máscara vacía.

Erótica teatral de Julián

El protagonista de *Amasijo*, Julián, es un connotado dramaturgo chileno que forma parte del circuito artístico santiaguino. Como forma primera de sufrimiento y para escapar de éste descubre la escritura siendo sólo un niño atormentado: “Salió de ese caos cuando descubrió su posibilidad de crear un mundo de ficción que sería su refugio. Empezó a escribir.” (Brunet, 1962:89). La escritura dramática surge de su propia experiencia, de su sufrimiento, y se abre como una oportunidad para liberarse, para resolver sus conflictos producidos por la relación erótica que entabla con su madre; las obras nacen de su inconsciente, “de ese amasijo que él mismo era” (Brunet, 1962:92)⁴. El teatro surge de una mezcla de sentidos y sentimientos unidos a la fuerza, con costuras que marcan su cuerpo, reminiscencias de su ser infantil: muñeca obscena y objeto del placer erótico de su madre.

⁴ “¿qué otra cosa podía conseguirse sino el lejano remedo del escenario y los personajes surgidos de su subconsciente?” (Brunet, 1962:63).

En su escribir logra exponer sus temores, sus fantasmas (condición de su existencia expresada a lo largo de la novela).

Julián asiste a los ensayos de la compañía que prepara el montaje de su obra. Se muestra el proceso de transformación (metamorfosis) de la obra inicial, la visión (intervención) del director y la performance de los actores, simulacro de vida y muerte. Cortar diálogos y cambiar escenas son la lógica preparatoria del montaje final, eco obscuro de la creación inicial. El montaje final no es más que un fantasma simulado de la creación dramática original. Entre este proceso de (de)formación, Julián expresa su poética teatral, expresión de un “yo” que teoriza sobre la condición dramática de la vida y el arte:

“Sí. Ese era su mundo, el misterioso y seductor mundo de los seres nacidos de una arcilla oculta en lo íntimo de él, amasijo que va tomando forma y vida. Mujeres, hombres. Todos para vivir en un escenario su propio drama, su comedia, su sainete, lo que fuera queriendo comunicarse, evadirse de la soledad; sí, eso era, horror a la soledad, imposibilidad de comunicarse.” (Brunet, 1962:62).

Todos sus personajes viven su propio drama; los sujetos son actores en el juego vital de su existencia. ¿Para qué?, para evadirse; imposibilidad de conformar una comunidad: condición propia de la vida moderna. Las obras de teatro surgen de la individualidad subjetiva de Julián, pero no por eso conoce mejor a sus personajes. Siendo éstos manifestación de su subconsciente no los puede aprehender racionalmente: “¿Qué sabía él de sí mismo, de la verdad de sí mismo? ¿Qué iba a saber entonces de la verdad de sus personajes?” (Brunet, 1962:62). La literatura surge de su poder creador, pero el montaje final es su anverso, simulación teatral de su conciencia autorial; la creación “inicial” de Julián es pervertida por los actores mediadores que interfieren en la producción (director, actores etc.). La puesta en escena sólo se relaciona con la creación original en tanto simulación arruinada y fantasmal de esta, huella perdida inalcanzable e irreparable: fuga constante de un origen simulado, falseado y olvidado. La obra se transforma, es otra y en tanto otra, materia residual: “sólo tenían en común con los por él creados [los personajes] ese virus de la desesperanza, de la desorientación, de la angustia íntima. De ese amasijo que él mismo era.” (Brunet, 1962:92).

Poética representacional, teoría teatral de Julián: “Una obra en tres realidades: la suya escrita, esta otra representada por los actores y la que captaba el público”. Teoría de la

recepción: “Existían, entonces, tantas obras como espectadores en el teatro” (Brunet, 1962:92). Obra inacabada, en constante (re)interpretación y movimiento; desdoblamiento interpretativo a través de la mirada: juego de espejos cóncavos. Apariencia en devenir. El teatro se evidencia como una puesta en escena de simulacros fantasmales. La institucionalidad teatral media la producción artística y el montaje final; medios de comunicación, entrevistas, críticos de arte entretejen un juego repetido y petrificado. Julián forma parte de este engranaje: debe entrar en este juego. Se sube al escenario para recibir los aplausos de un público embelesado con su obra, él se resiste a formar parte de esta farsa, pero finalmente accede: “...juego sucesivo de cuadros, nada improvisado, porque el Dire pensaba en todo detalle, y esta especie de ballet de post-representación tenía tan riguroso ensayo como cualquiera de las escenas anteriores.” (Brunet, 1962:95). La vida como una puesta en escena, como un teatro simulado y recubierto de espontaneidad. Avanzar, recibir aplausos, besar la mano de la actriz, reverencias; todo está ensayado, repetido y vaciado de sentido vital. Existencia vacía y teatral, conjunto de espejos invertidos en y a través de la mirada.

Julián intenta vivir a través de sus personajes, hablar mediante ellos (ventrilocuismo o habla simulada), lo cual no está exento de consecuencias. Teresita (la extranjera) le comenta: “Creo que necesita hablar usted mismo de usted mismo. No sólo hablar a través de sus personajes...” (Brunet, 1962:109). Julián como sujeto identitario no tiene voz propia, sólo puede hablar a través de sus personajes, lo cual no se plasma en la obra final debido a las transformaciones y deformaciones que esta sufre. En la obra dramática vive Julián, pero no en el montaje final, sino en su inconsciente, en su imaginación. Es precisamente esta obra la que nunca se realiza como tal, está siempre desplazada, oculta por un velo de silencio: erotismo inconcluso e irrealizable.

En la novela vemos los ensayos preparatorios y la ceremonia final, donde Julián recibe el reconocimiento de la institucionalidad, no la realización, la puesta en escena, la obra como tal. El desplazamiento de la obra como acto irrealizado, es la condición erótica del protagonista: la obra de teatro es el espacio de la realización, representa la posibilidad de acceder a la continuidad del ser, de concretar un acto erótico-sexual, pero esa continuidad y ese acto nunca se realizan, quedan siempre en entredicho, espacio de silencios y ausencia. Concreción frustrada de un erotismo torcido, perverso y obsceno;

forma desplazada de lo erótico, ausencia y silencio. Julián no logra realizar actos eróticos reales, no es capaz de acostarse con mujeres porque se le presentiza el cuerpo de la madre, por ello ve en el arte una forma de concretar su sexualidad frustrada. A pesar de esto, el acto está en constante fuga, movimiento sin fin ni finalidad.

Aún así, si en la novela la obra teatral formara parte de la representación, si viéramos en escena el montaje final, éste no sería un acto erótico pleno, ya que la puesta en escena sólo puede ser un simulacro fúnebre de la creación inicial, que ni su mismo autor puede llegar a conocer; el erotismo en Julián queda renegado al espacio oculto del inconsciente, sumergido en las más oscuras aguas matriarcales. Resabio sin sentido de la relación erótica con su madre. El teatro (la creación artística) si bien se presenta como una posibilidad de redención, de catarsis sanadora (en una lectura cristiana de la novela, o en el sentido griego de la tragedia), esta no es tal; para Julián no hay redención posible por cuanto no hay realización erótica; esta es siempre “obscena” (fuera de escena, fuera de la representación), constante desplazamiento del acto erótico; irrealización permanente. “-¿El escribir no le ayuda a liberarse?”, pregunta la extranjera (Brunet, 1962:123). Pero él no puede. Su escritura nace del tormento, del agobio que causa su desvelo, no de un ejercicio de conciencia absoluta. La obra se ensambla como un puzzle; colección de fragmentos incapaces de sanear su espíritu, de llevarlo al espacio de la realización erótica.

En la escena con la extranjera, cuando van a su casa luego del estreno de su última obra, Julián logra expresar todos sus conflictos, todos sus temores ante esta mujer que apenas conoce en la misma habitación que compartió con su madre, cuando era sólo un niño y desarrolló esta relación enfermiza. La habitación se mantiene intacta, perdida en el tiempo: reminiscencia de un pasado atroz, toda pintada de rosa. Ante esta extranjera él se libera. Ahí vive la infancia con “ella” (su madre), quién no lo veía como un hijo, sino como una hija, la que siempre quiso, “la que esperó para reemplazar a la muñeca que abandonó al casarse y que recupero en mí” (Brunet, 1962:113), su hijo Julián. Ahí vivieron unidos, vegetando por años: ahí comenzó la fijación infantil. Es incapaz de escapar de “ella”, presencia-ausencia que recorre toda su vida; fue incapaz de poseer a alguna mujer; “pero, en uno u otro caso, ahí mismo, ahí esta “ella” para desplazar la realidad y reemplazarla con su presencia tangible” (Brunet, 1962:121). Cada vez que se aproximaba a tener sexo con mujeres se le presentaba el fantasma tangible, físico de su madre.

Ante esta imposibilidad de concretar el erotismo “cae” en la homosexualidad. De esta forma lo expresa el personaje:

“-No puedo decirlo... No puedo –gimió-. Caí en “eso” como en un pozo, lo mismo que hubiera podido tirarme de cabeza a un pozo, en la esperanza, creo... -vaciló y continuó-: No sé si me estoy justificando. Bueno, caí en el homosexualismo –rió con una suerte de estertor-. Ya está dicho. Con la esperanza de salvarme de lo otro. Y no me salvé de nada. A veces creo que lo que soy es sencillamente “eso”. Y que todo el resto, con “ella”, no es otra cosa que material de excusas, de justificaciones, reengaños en que me escudo. Pero puedo asegurarle que es pasar de un horror a otro, de una pesadilla a otra pesadilla.” (Brunet, 1962:122).

Su condición homosexual es expresada como una caída, como una forma degradada de realizar actos eróticos los cuales, en todo caso, no es una sexualidad plena. Más bien es vista como una enfermedad que prontamente supera. Es incapaz de experimentar actos eróticos completos, ni siquiera con hombres. Además, la homosexualidad queda silenciada en la obra; se encripta el signo que lo atormenta: su ser homosexual queda reducido a “eso”, palabra vaciada de todo sentido (cáscara vacía). Su identidad está fundada sobre una carencia, una ausencia primigenia que experimenta siendo sólo un niño: vacío creador y, al mismo tiempo, pulsión de simulación (metamorfosis constante del ser). Ante esta imposibilidad de fijar su cuerpo, escribe obras de teatro. Intento inocuo de vivir a través de sus personajes, de hablar a través de ellos (aunque nunca sepamos lo que dicen, ya que las obras siguen estando en silencio: nunca se abre el telón).

El teatro y la escritura se convierten en una forma de sublimación de este “trauma” inicial, un mecanismo aparental de simulación que le permite realizar actos eróticos “plenos”, los cuales se encuentran siempre desplazados, silenciados: creación identitaria a partir de un vacío, una ausencia. Freud señala que la sublimación es un proceso o una técnica capaz de evitar el sufrimiento, reprimir la libido y reorientar los fines instintivos, racionalizando a nivel psicológico el placer y otros impulsos. Esta satisfacción se asemeja, según él, a la experimentada por un artista cuando crea una obra (2002:10). Además plantea que “la sublimación de los instintos constituye un elemento cultural sobresaliente, pues gracias a ella las actividades psíquicas superiores, tanto científicas como artísticas e ideológicas, pueden desempeñar un papel muy importante en la vida de los pueblos civilizados” (Freud, 2002:19).

Julián es un personaje en devenir que surge de un momento inicial de perversión y obscenidad; luego de la relación erótica que entabla con su madre, luego de ser travestido por ella y quedar marcado de por vida sólo le queda huir, viajar, escapar y escribir. Única forma de librarse del fantasma de la madre, de esa presencia avasalladora que opera en toda la novela. Pero él no puede concretar su erotismo; es incapaz de sobrepasar los límites de su cuerpo, curtido y unido a través de la fuerza (muñeca obscena); máscara china fijada por la madre: fuga constante de los sentidos. La obra erótica teatral está siempre desplazada; Julián no puede concretar su erotismo, no puede entrar al espacio de la realización sexual. De ahí que su único destino sea la muerte, pero una muerte espectacularizada: el personaje muere en el teatro (en escena) donde se estrenó su última obra.

Conclusiones

Luego de este largo viaje interpretativo e intelectual, se me hace difícil concluir o cerrar una lectura que estará siempre abierta y sujeta a revisión. Abrir las posibilidades teóricas y analíticas de una novela tan rica y compleja como lo es *Amasijo* de Marta Brunet deja una marca indeleble en mi trayectoria personal. Siempre estará ahí como una (im)posibilidad permanente de concreción y transformación. A pesar de ello o, más bien, debido a esto, me corresponde acabar de la mejor manera esta investigación. Si de balances se trata debería ser capaz de establecer ciertos principios estables que se desprenden de mi interpretación de la novela. En primer lugar debo señalar la innegable relación erótica entre la madre y el hijo que se genera en la novela, la cual instalo como principio fundante de mi lectura. Julián, el protagonista, vive su primera infancia sujeto al yugo materno, incapaz de separarse de ella o rebelarse a su autoridad, y cuando lo logra se da cuenta que es imposible escapar de su presencia fantasmal. La madre domina su sexualidad, interfiere en su capacidad para concretar actos eróticos plenos: Julián no logra desbordar los límites de su cuerpo y, con ello, alcanzar la continuidad del ser.

“Ella”, por su parte, traviste a su hijo y lo convierte en su objeto del deseo, fijándolo en un disfraz obscuro y perverso, simulacro de muerte y vacío, espectáculo horrendo de vaciamiento existencial: lo transforma en una muñeca obscena. En este sentido quisiera señalar nuevamente que el proceso de travestización que experimenta Julián no es el mismo que describe Sarduy cuando teoriza sobre el sujeto travesti. Éste realiza un trabajo voluntario sobre el cuerpo, escenifica la pulsión de simulación y, con ello, rompe las divisiones sexo genéricas establecidas por la sociedad burguesa; Deja de manifiesto la ilusión aparental de las definiciones “hombre”-“mujer”. Esta realidad travestida es vaciada de sentido, con lo cual el travesti se convierte en un simulacro más del momento inicial que dio curso al universo; la materia se crea a partir de la nada, de un hiato insalvable e inaprensible por el hombre: todo lo demás (todo lo que conocemos) es un simulacro de ese vacío fundante, y como tal, muestra una falla. En la novela la travestización es impuesta por la madre sobre el hijo, es decir, no es un acto voluntario sobre el cuerpo (un trabajo especular y aparental tallado en el cuerpo), pero aún así, sigue siendo un mecanismo de simulación y transformación; Julián/July es un travesti, sólo que no a la manera sarduyana.

A pesar de las diferencias establecidas entre los mecanismos empleados en *Amasijo* y los postulados teóricos desarrollados por Sarduy, sigo sosteniendo que los temas aquí abordados pueden ser interpretados a través de una estética neobarroca. Esto no quiere decir que esta novela sea una obra neobarroca como tal, puesto que no exhibe los fundamentos claves (epistemológicos) ni el trabajo con la forma y el lenguaje que son propios de dicha estética. *Amasijo* no asume la escritura como un trabajo artificioso en constante expansión y repetición desbordante que se cierne sobre sí misma. El lenguaje y la materialidad significativa no son llevados a los límites de la representación como sí lo hacen las obras neobarrocas propiamente tal (pienso en novelas como *De donde son los cantantes* de Severo Sarduy o *Farabeuf* de Salvador Elizondo). Sí debemos tener en cuenta que *Amasijo* de Marta Brunet presenta mecanismos neobarrocos muy tempranamente dentro de la literatura chilena, a saber: la travestización, la relación erótica entre la madre y el hijo y la teatralización como establecí en el desarrollo de esta investigación.

Así, queda demostrado que producto de esta relación erótica surgen dos formas neobarrocas de erotismo desplazado o no-realizado: una propia de la madre y otra propia del hijo; siendo esta imposibilidad de la concreción el eje central que articula toda la novela. Este silencio, hiato fundante de la escritura, proyecta la fuga de signos desplegados a lo largo de la novela: punto de partida para una historia llena de perversiones y actos eróticos frustrados. Además la novela pone en escena temas “prohibidos” o poco frecuentes para la época; me refiero específicamente a la homosexualidad del protagonista, la cual se mantiene “tras bambalinas” o fuera de la representación: nunca vemos a Julián realizar su erotismo con otro hombre. Es el primer llanto de un tópico frecuente en la literatura subalterna pero desconocido para la literatura “oficial”; Marta Brunet está claramente fuera de este circuito marcado por los valores de la burguesía.

Sé que esta investigación es la primera aproximación de carácter neobarroco a la novela en cuestión y, en este sentido, tiene un alto carácter exploratorio, lo cual no quiere decir que carezca de peso teórico. Al mismo tiempo creo que abre una línea interpretativa que no ha sido lo suficientemente explotada (al menos no con esta autora), la cual puede ser profundizada por futuros literatos, no sólo a través del estudio de *Amasijo* sino de las múltiples obras neobarrocas que se están gestando en el circuito literario chileno.

Bibliografía

BATAILLE, Georges (2005). El erotismo. Barcelona, Tusquets Editores.

BATAILLE, Georges (2000). Las lágrimas de Eros. Barcelona, Tusquets Editores.

BATAILLE, Georges (1983). Mi madre. México, Premià editora.

BRUNET, Marta (1962). *Amasijo*. Santiago, Zig-Zag.

CISTERNA, Natalia (2009). Marta Brunet: los caminos de la crítica para leer a una autora profesional [en línea] <<http://www.revistas.uchile.cl/index.php/RCL/issue/numEspecial>> [consulta: 10 marzo 2010]

DELEUZE, Gilles. Lógica del sentido [en línea] <<http://www.philosophia.cl/biblioteca/Deleuze/L%F3gica%20del%20sentido.pdf>> [consulta: 22 diciembre 2010]

FREUD, Sigmund (2002). El malestar en la cultura [en línea] <http://isaiasgarde.myfil.es/get_file?path=/freud-sigmund-malestar-en-la-cu.pdf> [consulta: 04 enero 2011]

LEZAMA LIMA, José (1969). La expresión americana. Santiago, Editorial Universitaria.

LÓPEZ MORALES, Berta. Recepción crítica de la obra de Marta Brunet [en línea] <<http://www.brunet.uchile.cl/estudios/bertalopezrepcioncritic.htm>> [consulta: 16 mayo 2010]

OYARZÚN, Kemy (1997). El escándalo como modo de recepción. En: BRUNET, MARTA. Aguas abajo. Santiago, Cuarto Propio.

PARADA, Andrea (2000). Surgimiento de una conciencia feminista en la obra de Marta Brunet. Anales de literatura chilena, N° 1, pp. 71-86

ROUSSET, Jean (1972). Circe y el pavo real. Barcelona, Seix Barral.

SARDUY, Severo (1987). Ensayos generales sobre el Barroco. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

SARDUY, Severo (1999). La playa. En su: Obras Completas. Madrid, Alca XX / Fondo de Cultura Económica, Tomo II, pp. 1009-1038.

WÖLFLIN, Heinrich (1952). Conceptos fundamentales de la historia del arte. Madrid, Espasa Calpe.

De consulta:

COROMINAS J., PASCUAL J. A. (1991). Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico. Madrid, Editorial Gredos.

<http://www.rae.es/rae.html>