

Fábulas adúlteras. Ficción adulterada. Pasiones ilícitas del entresiglo venezolano. Nathalie Bouzaglo. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2016.

Por Álvaro Contreras
Universidad de Los Andes

En los últimos veinticinco años, los habitantes de los estudios literarios venezolanos han sido visitados y examinados por unos vecinos *incómodos*, quienes con sus instrumentos de análisis, para algunos irrelevantes o escandalosos, comenzaron una exploración crítica de aquellos espacios pausadamente delimitados por la tradición académica. De esa exploración se desprendía que lo literario representaba no una institución con su propio régimen de significación y legitimación, sino que estaría conformado con argumentos que se situaban en los estratos de la cultura, impidiendo de este modo que lo literario –entendido como discurso esteticista– continuara deslizándose por la pendiente optimista típica de los rituales letrados académicos. Para estos vecinos, el eje de su viaje exploratorio discurría parcialmente por la reconfiguración de las nociones de ficción y representación, y era evidente que si se trataba de repensar algunas actividades y materiales de la crítica literaria para transformarla en práctica teórica de la cultura, había que repensar, releer, refigurar muchos de los elementos que hacían identificable e inconfundible el espacio institucional de la literatura, como por ejemplo las nociones de cuento y novela, e incluso las valoraciones canonizantes del corpus literario nacional. En este reasumir algunos problemas que habían sido desterrados por la historiografía literaria –“voces”, temas, discursos– consistiría el movimiento al que hago alusión; su fuerza interpretativa permanece visible en la configuración de la pregunta que al mismo tiempo es central y se sustrae por comodidad en los debates: el canon como lugar de saber que reduce las



diferencias. Ciertamente, no todas las cuestiones están decididas en este punto, pero las respuestas hasta ahora ensayadas tienen ya un valor en el campo de la crítica, y creo no pueden ser eliminadas ni olvidadas. Elaborar una historia del espacio historiográfico de la literatura de los últimos veinticinco años, estudiando sus momentos polémicos, examen asociado a esos nuevos de leer las obras literarias y al papel que desempeñan las instituciones del campo cultural, significaría un intento por comprender cómo esos modos de leer, diferentes y extraños, producen sus propios espacios institucionales (revistas, editoriales, por ejemplo), a la vez que permitiría elaborar una tipología, no solo de esos espacios, sino del crítico profesional habitante de tales espacios, una tipología, sin embargo, abierta, estando ambos elementos mediados uno por otro. Es en este conflicto interpretativo, y en las consecuencias derivadas para los estudios de la literatura venezolana, donde podemos situar el libro de Nathalie Bouzaglo *Ficción adulterada. Pasiones ilícitas del entresiglo venezolano* (Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2016), un estudio que se propone decir y ver más allá de lo que los mismos textos dicen y captan.

Siguiendo las huellas de Sylvia Molloy, sus aportes teóricos en el estudio de las relaciones entre género y nación (véase *Poses de fin de siglo*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012, libro que recoge parte de su producción ensayística de la década de 1990), Bouzaglo comienza su trabajo interrogando la operatividad de la noción de *romance fundacional* elaborada por Doris Sommer, una noción que entiende la familia como trama narrativa que alegoriza los problemas nacionales,

como alegoría de la composición imaginaria de la nación, de sus códigos sociorraciales. Es pertinente entonces preguntarse: si la elección del corpus de trabajo no se rige por su cualidad representativa de lo nacional, cuál es el criterio de selección. Señala Bouzaglo: "las maneras en que ciertas ficciones del fin de siglo XIX desajustan, desalojan y derriban la categoría de nación y cultura nacional, para dirigir su mirada, su *libido*, a otras instancias y problemas del entresiglo" (15). Si en los romances fundacionales, la noción de frontera encontraba un doble filón crítico, como límite geopolítico y como final amoroso, en estas ficciones que están fuera de la escena nacional se abre un espacio para "explorar y preguntarse por otros problemas como la sexualidad y el cuerpo, las perversiones sexuales, la visualidad y el fin de siglo, la pornografía, la exhibición y sus múltiples intersecciones" (16). El fondo sobre el que debe colocarse este programa no puede ser otro que el explorado por Molloy en el modernismo hispanoamericano: la historia de otras maneras de "ser en sociedad" y "ser en nación" y su participación conflictiva en los escenarios culturales de fin de siglo (Molloy, 2012:12). Advertimos así que la idea central del libro de Bouzaglo no es el estudio de la familia según la lógica fundacional de los estudios literarios, sino las torsiones que provoca la *fábula adúltera* (19) en el interior de estos pactos fundacionales, los modos en que esta fábula, por su exceso (im) productivo, interroga los modelos sociales de armonía, las "alianzas familiares entre razas y clases" (21). Bouzaglo examina pacientemente las relaciones entre cultura y adulterio durante el periodo 1884-1907, es decir, entre la publicación de la novela *Débora*, de Tomás Michelena,

y *El hombre de hierro*, de Rufino Blanco Fombona. En el interior de este espacio crítico emergen ciertas ficciones que impugnarían el concepto de ficción fundacional: *Fidelia* (1893), de Gonzalo Picón Febres; *Mimí* (1898), de Rafael Cabrera Malo; y *Blanca; o consecuencias de la vanidad* (1896), de Lina López de Aramburu, textos que, como apunta la autora, hasta ahora han sido "ignorados, olvidados y hasta delezados" (18) por la tradición historiográfica.

Como lo sugiere la misma designación, las fábulas adúlteras narran el adulterio como suceso condenable y seductor, como exploración de otro deseo y otro espacio de intimidad, como trama capaz de desestabilizar los cuerpos y revelar la tiranía de la intimidad: "El adulterio no solamente pone en riesgo o peligro a la familia, sino que pone en el tapete cómo la disolución familiar produce placer, goce y deseo" (88). Ciertamente, este modo de leer, atento a las palabras, a aquellas tramas aparentemente insignificantes, a imágenes que apenas asoman entre líneas, nos acerca a unas propuestas de análisis osadas, a una lectura que arriesga y apuesta por decir cosas indecibles, zonas ciegas para la crítica literaria. Contar la historia de estas novelas olvidadas en otro lenguaje nos hace pensar hasta qué punto la narrativa finisecular está atravesada y contaminada por los eufemismos del lenguaje político, así como por varios estereotipos de lectura que hacían ininteligible aquellas acciones no representativas de lo nacional. Me detengo deliberadamente en el análisis propuesto por Bouzaglo de la novela *Débora*, de Tomás Michelena. El resumen es aparentemente sencillo. La protagonista Débora, bella y devoradora,

educada y frívola, ante el terror de "la ruina familiar" acepta "como prometido a un exitoso rentista", pero días antes de casarse "llega del extranjero un adinerado primo lejano, Adriano de Soussa, de quien Débora se enamora instantáneamente al punto de decidir abandonar a su sudoroso pretendiente para casarse con el recién llegado e irse a vivir al extranjero" (91). Dos pasajes significativos son señalados por Bouzaglo: la escena de intercambio y "deseo homosocial" de dos amigos jugando inadvertidamente con sus pies debajo de la mesa, cada uno creyendo que coquetea con los pies de su enamorada, y aquella donde el marido traicionado encierra en una cueva a su esposa junto con su amante. Por una claraboya de Soussa observa "los cuerpos desnudos de los amantes" (117). Comenta Bouzaglo a propósito de esta mirada lujuriosa del esposo y del lector: "Lo que la mirada le permite al narrador es inscribir una visión fugitiva que se fija a través de la escritura y que a la vez se puede ver/leer como totalmente objetiva (la mirada infalible de un narrador omnisciente) o como totalmente subjetiva (la pose, la mirada por la claraboya, el enfoque, la fluctuación de miradas)" (122). A decir verdad, se entiende el lugar especial de esta escena voyerista por la forma cómo Bouzaglo la asedia: apelando a los registros teóricos de Claude Levi-Strauss, Sylvia Molloy, Eve K. Sedgwick, Roland Barthes, D.A. Miller, Georg Simmel, Lily Litvak, Jonathan Crary; pero a su vez destacando otros casos literarios tratados por Alejandro Tapia y Rivera, Ciro Ceballos, Manuel Ugarte y Lina López de Aramburu, completando este asedio teórico con referencias al Código Civil venezolano de la época y a diversas crónicas de la prensa caraqueña.

La confluencia de estos saberes tienen un efecto interpretativo importante en la conversión de la cueva en una máquina "compleja y paradójica" (125), en la presentación de un análisis que se presenta como cultural e intenta comprender la "fantasía *escopofílica*" que genera el cuerpo de Débora (87), es decir, comprender la violencia de la mirada que posibilita la exhibición de los cuerpos desnudos y a la vez vuelve imposible la relación sexual: "La novela obtura la idea de la continuidad biológica nacional tras redireccionar todas las miradas y hacer de los amantes la pareja más deseada" (127).

Querría considerar brevemente de esta escena de la cueva el problema de los "límites del pudor y de la 'moralidad'" (128), sin duda relacionado con las fantasías que proyecta el narrador-lector por el orificio. Es factible considerar esta escena como representativa de una manera de ajustar el deseo al orden social, de producir un saber sobre las faltas y los desvíos sociales e individuales de la alcoba burguesa, de interrogar cuánto de erotismo tiene cabida en el lenguaje novelístico. Pero más allá de una fácil oposición entre discurso racional y discurso moral, los detalles de estos cuadros adúlteros están relacionados con las nuevas normas para nombrar el juego de los placeres. La posición del narrador que denuncia las perversiones no deja de correr el riesgo de cierta complicidad con lo visto, pues amplía o reduce el campo de visión según sus necesidades, combina a su antojo lo visto y lo sugerido según sus reglas de representación. Sin embargo, habría que preguntarse, siguiendo a Foucault, "si desde el siglo XIX, la *scientia sexualis*, bajo el afeite de su positivismo decente,

no funciona al menos en algunas de sus dimensiones como una *ars erotica*" (1991:90). Hasta cierto punto, el diagnóstico médico que recorre muchas novelas latinoamericanas finiseculares constituía el espacio donde adquiriría visibilidad aquello que retóricamente se llamaba el *sacrificio a Venus* (Gómez Carrillo dixit). Pero es necesario aclarar lo siguiente. No se trataba de exponer sexualidades abiertas, orgasmos desenvueltos; el campo literario había codificado una manera de nombrar el *ars erotica*; bajo una retórica de líneas y movimientos, silencios y espasmos se hacía un examen de la conciencia y del cuerpo en términos médicos. De esta manera se inventaba, como apunta Foucault, un "placer diferente": el placer de la producción de verdad, "placer en la verdad del placer, placer en saberla, en exponerla, en descubrirla", placer en el discurso sobre el placer. Es este tipo de placer confiado al lenguaje literario el que adquiere visibilidad en la estructura moral del relato. Una representación completa del *sacrificio a Venus* quedaba fuera de las posibilidades del lenguaje literario; a pesar de ello, al interdicto de la visión, al deseo prohibido de ver todo, se sobreponía la fascinación en producir con astucia un discurso respecto de la verdad del placer.

¿Qué hacen entonces, o qué proyectan estas fábulas adúlteras? Tienen por función, por un lado, constituir una fuerza de cohesión de la alianza nación-maternidad y, por otro, asentar el reverso de la ceremonia burguesa; funcionan, como apunta Bouzaglo, como ficción y como institución, como apertura provocadora y como cierre vehemente al tener inscritas dos potencias: el orden y la transgresión. Estas escenas muestran el momento en que

el cuerpo de la mujer adúltera (e histérica) se vuelve "objeto de deseo del lenguaje" (71), se descompone en sus excesos –de sexualidad y visualidad– para convertirse en la representación de una enfermedad de lo incontenible, una enfermedad que a su vez transforma el cuerpo en objeto legible, y en el que el problema es saber si, a partir de esa concepción del cuerpo como historial clínico, la legibilidad de los cuerpos pueda ser apropiable por las mismas disciplinas que tratan de domesticarlo. Es comprensible que la identidad de estos cuerpos *desviados* haya sido pensada y rastreada como un secreto, como enigma a ser descifrado: "La histérica deviene una especie de excusa o pretexto que sirve para satisfacer impredecibles fantasías de diagnóstico de médicos, escritores, lectores o analistas" (65). Por tanto, podemos preguntarnos lo siguiente: ¿a dónde dirige su mirada la literatura cuando cita a la adúltera? ¿Quién escribe la morfología de este cuerpo adúltero saturado de gestos, miradas, expresiones y ropajes? Se trata de observar qué le sucede a los cuerpos cuando la medicina interviene como explicación de los sucesos de la trama literaria, una intervención que no es tanto de orden didáctico como de orden discursivo, que actúa no tanto como recurso ejemplarizante sino como *voz* que autoriza al relato a decir y ver cosas insospechadas, rasgando el velo de lo límites visibles de los cuerpos sociales.

La mediación de la enfermedad en la "construcción cultural de los cuerpos" (159), empieza a ser relevante en las novelas y relatos finiseculares que apelan a la ciencia como recurso discursivo, haciendo posible que la sexualidad y la enfermedad se vuelvan relato. Como

parte de estos temas, tratados con agudeza por Bouzaglo en el Capítulo 3 ("Adulteraciones visuales y fetichizaciones del entresiglo venezolano"), vemos aparecer dentro del texto literario descripciones y episodios narrativos que eluden "cualquier tipo de censura que hubiera imaginado la edición" (159). Aquí conviene prestar atención a las analogías que la teoría presenta entre género y nación. Es común encontrar en las novelas finiseculares expresiones como *desnudez del alma*, *desnudez moral*, en el sentido de quitar un disfraz. Recordemos lo siguiente. El cuerpo desnudo es un lugar codificado: bien puede hablarse de un seno *castamente desnudo* o describirse como parte de una patología sexual. Las tensiones rastreadas por Bouzaglo entre imagen y texto escrito en *El Cojo Ilustrado* tienen como fondo estos deslindes. Así como la "adúltera, histérica y ahora fetichista tiene el deber de convocar al trío" (177), así como la "actuación" de la adúltera desestabiliza las lógicas visuales y narrativas finiseculares, del mismo modo el desnudo convoca ciertas referencias que actuando como un lenguaje cubren la misma desnudez. Resultan singulares las operaciones tropológicas desarrolladas por el escritor de fines del siglo XIX que refieren la representación del cuerpo femenino al rango de figura poética: se equipara al privilegio de las líneas, de las cadencias y del ritmo. Pero cuando esas formas sinuosas son llevadas a la voluptuosidad, aparece entonces la transgresión, es decir, la superación de los límites formales, una imagen del exceso referida, según el hecho, como goce y desvío. Podríamos leer en todos estos casos adúlteros la metáfora de una sensualidad amenazante: un desplazamiento del cuerpo como imagen de la razón a un cuerpo en

movimiento que reta la representación inmóvil, entendiendo con ello la historia de unas imágenes por donde se fuga la imaginación en búsqueda de la corporeidad deseada y temida. Los desnudos puestos en escena son ataviados con la retórica de la mitología, vestidos con los lenguajes de la tradición cristiana y pagana o de la medicina. No es casual que el excedente que cubre (y despoja) este cuerpo tenga siempre una escenografía dispendiosa, forme parte de un ritual. Este marco ritual suele presentarse como *boudoir* (lugar teatral), como interior, como cueva, como bazar donde se sueña con formas lejanas, con posiciones de poder; como extensión ornamental del cuerpo –sofás, canapés, tálamos, tapices– donde se explora la vida pulsional.

Ficción adulterada nos propone una reflexión acerca de aquellas pasiones ilícitas del entresiglo venezolano narradas desde una perspectiva dramática y política, pero además una reflexión respecto al efecto perturbador de aquellas identidades adulteradas escritas en esa zona límite donde se tocan

el derecho y el folletín, la ciencia y la literatura, pues pensadas dentro de la lógica del deseo y del exceso planteada por Peter Brooks, revelan por medio de su lengua pasional las exclusiones y fisuras del discurso nacional identitario, aquellos mecanismos retóricos que ataviaban y legitimaban la estabilidad de su escritura y su linaje.

Obras citadas

- Bouzaglo, Natahalie. *Ficción adulterada. Pasiones ilícitas del entresiglo venezolano*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2016.
- Didi-Huberman, Georges. *Venus rajada. Desnudez, sueño, crueldad*, Buenos Aires: Ed. Losada, 2005.
- Gómez Carrillo, Enrique. *Del amor, del dolor y del vicio*, París: Edición de "La Campaña", 1898.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*, 18 edición, México: Siglo XXI, 1991.
- Molloy, Sylvia. *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012.