

EXPLICACIONES DE VARIADA ÍNDOLE SOBRE UN LIBRO DEDICADO AL DISEÑO LITERARIO DE LOS PROSTÍBULOS EN EL SUELO AMERICANO

Rodrigo Cánovas
Universidad Católica de Chile

De cómo surgió tan peregrina idea de inquirir sobre los burdeles de papel y tinta

Cansado de tanto leer materiales literarios chilenos ligados a la contingencia, sentí la necesidad de volver a releer a nuestros clásicos de la narrativa hispanoamericana contemporánea, ahora con la distancia debida, para corroborar cuánto de vida había en esos cuerpos canonizados. Me pregunté si era posible leer esas narraciones como si fueran sueños, si los sueños de esos relatos consistían en construir enigmas, cajas de doble fondo, si los deseos de esos sujetos aparecían condensados y desplazados en una banda de Moebius; pensé, también, literalmente, qué soñaban los personajes de nuestros cuentos y novelas.

Para mi sorpresa, pocos narradores incluían los sueños como motor central de sus historias: es verdad que el nombre de Macondo le es revelado a José Arcadio Buendía en un sueño, el de la ciudad de los espejos, y que este sueño es mal interpretado por nuestro héroe y sólo en la última página, en la involución primera, se revela su sentido; y es también cierto que Linacero, aquel escéptico personaje de El pozo de Onetti, reconstituye su vida desde la escena erótica y letal de la cabaña, el cual es concebido como una

pesadilla que se proyecta en las paredes de una pieza oscura de un modo compulsivo en un tiempo estancado; e, incluso, según la libreta de anotaciones de Cortázar, en sus apuntes telegráficos sobre su futura novela que se llamaría Mandala o Rayuela, existe un sueño donde en el primer piso están los hermanos pequeños en su casa de Buenos Aires, ensayando unas notas en el piano; pero en el segundo piso aparece Julio, ya mayor, en su departamento en París. Esta sería la matriz de Rayuela, el mensaje en clave de las musas surrealistas para “el lado de allá” y “del lado de acá”.

Y sin embargo, en ningunos de ellos la literatura y el sueño lograban conformar un ente simbiótico. En los primeros relatos de García Márquez, los personajes son grandes soñadores, pero nunca se llega a crear un mundo inédito, más allá de postularse una literatura irrealista propia de principiantes. En sus novelas posteriores, el sueño surge como un motivo menor, que funciona como sinónimo de adivinanza popular y que tiene una respuesta previamente codificada. Es un anuncio que la comunidad no logra despejar de inmediato y que pasa inadvertido al lector; un destino marcado, un oráculo popular, con cierto resabio costumbrista. Es obvio, entonces, que el encanto de estas novelas no está en los sueños y consejos de sus protagonistas, sino en una retórica que hace que nuestros deseos y miedos se cumplan, independientemente de que la tierra gire alrededor del sol.

Por su parte, Onetti es un escritor que inventa personajes que a su vez inventan fantasías a partir de sus experiencias y luego las activan, quedándose adscritos a ellas como actores que repiten la misma obra, con mínimas variantes, en gira perpetua por un conjunto de pueblos de mala muerte. El sueño es aquí una estructura donde un relato manifiesto se fractura caleidoscópicamente. Sueño diurno, fantasía compensatoria, sujetos reduplicados, espacios que desaparecen al tacto; sí, Onetti acepta una lectura onírica que bien puede situar a Linacero como un sujeto postmoderno por adelantado, que sueña la caída de los metarrelatos hacia 1939, justo en el instante en que el

pensamiento utópico volvía a florecer en el horizonte americano. En el caso de Cortázar, finalmente, el sueño aparece succionado por una experiencia creativa que lo coloca como un artefacto, entre otros, que permite la entrada a lo desconocido; incluso, una entrada más accesible, algo así como un punto gris en un tramado de negro translúcido.

En fin, ¿qué ha quedado de los relatos que cuentan sueños, que se articulan como ellos, que son goces desplazados, que nos llevan a un punto aparte, aunque nuestra memoria no lo registre? Y así, bruscamente, el único protagonista de nuestros sueños de la textualidad americana resulta ser Jorge Luis Borges, alias Georgie, cuyos relatos confunden su forma con el fondo, donde los personajes realizan sus deseos desde la actuación de un guión que les viene dictado desde otro lugar (el ser americano, los libros, la ciudad, el inconsciente), acaso dictado por los mismos lectores, en un relato comunitario, donde leemos nuestra biografía encarnado en otros. Bioy Casares sería, en este escenario, el hermano menor, menos dotado, el doble falso, la literatura sin aura.

De repente, me doy cuenta que hemos cerrado el círculo de esta historia: la noción de sueño como un relato, como un texto abierto, como una cita cultural, tiene su réplica en la obra literaria de Borges y mantiene tibios vínculos con otras creaciones latinoamericanas. La paradoja es que esto lo sabíamos desde un comienzo. ¿No hay nada más? ¿Qué otras lecturas pueden realizarse de aquellas obras canónicas, sin que ello implique abandonar los viejos lugares, a saber, la forma estética, el sujeto social, las paradojas del pensamiento americano? ¿Cómo nos despedimos de la tradición, en sus mismos términos, con sus mismas antiguas leyes?

Estas disquisiciones se fueron dando en un seminario universitario dictado hace 5 años atrás. Quiero indicarles que algunos de los autores –José María Arguedas, Juan Carlos Onetti-- eran absolutamente desconocidos por la audiencia, y que algunas obras de García Márquez y Vargas Llosa, también --como La cándida Eréndira y Pantaleón, aunque muchos habían visto sus representaciones teatrales y de la última, se pidió que

viéramos en clase la película, en su respectiva copia de video. Por supuesto, lo hicimos. Una estudiante prestó su casa y nos instalamos en el living, con los padres y hermanos menores entrando y saliendo de escena, con caras semiacontecidas.

Y es en este momento cuando comienza la verdadera historia que nos reúne hoy. Aparece ante nosotros un lugar común, antiguo, citable, algo así como un dato de la causa en la historia de la casa hispanoamericana: el prostíbulo; lo siniestro es que este espacio aparece despegado del suelo, con sus raíces al aire. Como en los cuentos folklóricos, las casitas tienen colores muy nítidos: el color del cielo en la villa de Santa María, de la clorofila en Piura o de un rosado como el color de las tiernas carnes a la parrilla en el puerto de Chimbote. Hay prostíbulos ambulantes, como el de una abuela desalmada que se desplaza en una tienda a través de un paisaje lunar, y los hay enterrados como el de la Manuela del Olivo (a punto de ser devorados por la zarzamora), o como los tres salones de aquel puerto chimbotano, que yacen como monumentos ruinosos donde todavía se practican ritos andinos, aunque de modo degradado (en medio de un arenal que va cubriendo el cuerpo indígena, waca rota y desfigurada). Y hay también en la selva de Iquitos, un espacio de vaquelita superpuesto, una Pantilandia, donde se vive en el mismo paraíso.

Cósmicos, ruinosos, semejando el cielo o el infierno, garabateando un nuevo génesis o dando las primeras señales del apocalipsis, estos burdeles vienen volando para fracturar el espacio de lo real e instalarse en nuestras mentes como oráculos. Como en los sueños, el artista crea una escenografía acudiendo a escenas de la vida cotidiana; pero muy especialmente, a imágenes culturales: Pantita es un pequeños Dios, la Manuela es la virgen redentora, los zorros de Arguedas se cuelan desde las leyendas de Huarochiri, que datan de hace 2500 años, la abuela de Eréndira es un dragón, el cafiche de Onetti con su María Bonita constituyen la pareja primordial. Escenarios fabricados con citas invertidas, trastocadas, que insertan el dato social como un objeto más (como el famoso barómetro

de los relatos realistas), un mero decorado en un mundo enigmático. En esa pequeña caja, un tiritero montará una historia que pone en escena las fantasías sexuales de una comunidad, amén de mostrar las reglas y prohibiciones que gobiernan nuestros proyectos de vida.

Nada es lo que parece ser: de un modo marcadamente grotesco, el burdel será también una casa de reposo para senescentes (son los machos venidos a menos de Onetti), una naturaleza muerta, como la abandonada casa verde de Piura o un camposanto en Chimbote, donde está instalada la más grande y moderna industria de harina de pescado (y que se parece tanto al puerto de Coronel, con todos sus desperdicios echados a las playas que dan a las barriadas); en fin y de un modo más festivo, un bulín que es el mismo Ejército, que más parece un cuerpo creativo de publicidad porno y, por último, un torreón (allá en Piura), donde se escenifica el taller de escritura, desde el encuentro de un fauno con la página en blanco, el Arpista tañendo su instrumento, ciego a las culpas, guardando prisionera a Toñita.

Si el espacio representado tiene como referente una escenografía construida con retazos de diversos colores y texturas y si esta escenografía funciona como un telón sobre el cual se proyectan las imágenes sobre el bien y el mal, sobre la verdad y sus límites; entonces no es extraño que la escritura se nos otorgue como un jeroglífico: los indios serranos que bajan al infierno costeño mascan las palabras españolas y las devuelven en vómitos descompuestos hacia los lectores. Es la Caída, el momento en que se separan los hombres andinos de su lenguaje sagrado, la trituración moderna, ilegible, híbrida, trascendente y letal. Y está también esa historia escrita con remiendos de JC Onetti, donde el mismo personaje cambia de nombre y de aspecto al pasar de una página a otra, y esa constitución esquizoide del sujeto, por la cual el gesto no coincide con la mirada, ni con el caminar y donde los parlamentos semejan la escucha de un gramófono antiguo.

Pareciera ser, entonces, que uno de los sueños del texto hispanoamericano es la

construcción de una casa de citas de la cultura, para lo cual se pensó en un espacio marginal, el prostíbulo, que opera como un cuerpo alterno a los discursos sobre el origen. Cuerpo sobreescrito, concebido más allá de lo real, un ojo en tinta, una impronta desconstructiva, que retrotrae el dato empírico a la fantasía conceptual que los sostiene.

De los problemas teóricos y prácticos que acarrea esta empresa

Lo primero que uno se pregunta es si existen grandes discontinuidades entre el prostíbulo histórico y el recreado por la ficción. Y luego, ya situado en el cuerpo de la ficción, uno también se pregunta si los burdeles fabricados en los tiempos del boom son radicalmente diferentes a los de la novela tradicional, como Juana Lucero, El roto o La vida simplemente, para dar ejemplos chilenos. Desde ya, les indico que son preguntas abiertas, que pueden ser contestadas verosímilmente de distintos modo. Mi esquema es el siguiente: en la modernidad, el burdel se constituye como una desviación de la norma. Es el margen de la casa burguesa, su extensión compensatoria, su jardín de atrás; por lo cual, no pondría en crisis esa norma fijada para la armonía familiar y social, sino que tendería a legitimarla. Este espacio contiene, sin embargo, "semillas" del mal, que podrían alterar el orden establecido. Pues bien, el arte contemporáneo, desde el modelo del grotesco, ha manifestado esta virtualidad transgresiva y la ha exhibido como una crítica a la cultura burguesa. En la novela hispanoamericana, el prostíbulo es construido como un espacio que almacena los demás espacios sociales, arrumbándolos como garrafas vacías, aconchadas en un bodegón de mala muerte. Lugar heterotópico, el burdel ficticio se construye como una matriz que reproduce los demás lugares como citas deformadas, anulándolos como modelos éticos, condenándolos a un futuro ruinoso.

Ahora bien, ¿habrá en toda esta ralea de burdeles literarios algunos más reales que otros;

algunos más ficticios?. ¿Habrá un cambio en este contrato cuando comparemos el deambular de la carreta con sus muchachas alegres en los campos uruguayos (en el relato tradicional de Amarin) con la travesía de Eréndira en medio de la sábana del desierto?; ¿qué referente tendrá Pantilandia?; si el personaje Cruz está en El Olivo, ¿en qué valle se encuentra?. Y si Juntacadáveres funda un burdel en una villa, ¿por qué recluta a mujeres que son fantasmas y cómo se da el caso que el lugar de los fornicios es cualquiera menos esa casita pintada de color cielo?

Si alguien quisiera despachar estas interrogantes con la evidencia de que estamos ante dos tipos de relatos (uno mimético-realista y otro de mera exposición significativa); los invitaríamos a un ejercicio de demostración, pues éste es uno de los desafíos didácticos de nuestra relectura, que conlleva una nueva recombinação de conceptos ya sabidos. Como todas estas casas alegres literarias están imbricadas entre sí, conformando una abigarrada imagen barroca, sería deseable vincularlas a través de una sola noción, por ejemplo, la alegoría, postulando así que han sido concebidas como historias que se refieren también a otras historias, como lugares que indican otros espacios: burdeles alegóricos, algo así como esos barquitos de las antiguas adivinanzas que vienen cargados cada vez con cosas distintas.

Ahora bien, la serie más tradicional de relatos sobre el prostíbulo (de la primera mitad del siglo XX) se constituye como una alegoría social, de carácter verista, en la cual aparece un sujeto marginado de las instituciones de la familia, la iglesia, el colegio, la política y la sexualidad. Es la crítica a los proyectos de modernización implantados por las élites, el revés de los romances nacionales que en el caso chileno tiene a la pareja de Martín Rivas y Leonor Encina como matriz de un proyecto que degenerará en el guacharaje de Juana Lucero, el roterío inventado por Edwards Bello y el deambular migrante de Aniceto Hevia, que en una de las novelas, Mejor que el vino, de los años 50, anima las tertulias diurnas en una casa de citas, donde se comentan todas las variantes del matrimonio chileno.

Los relatos prostibularios escritos en los años 60 y 70 tienen medio cuerpo dentro de la realidad. Del burdel captan su claro-oscuro expresionista, sus acciones rituales, sus roles mecánicos; así, el escritor se queda con su estructura, reduciendo los hechos a cosas, la historia a los disparatados sueños utópicos que la fundan, la sexualidad a las fantasías de dominio y sumisión. No es la reivindicación social, no es la nación; sino la pregunta por los fundamentos de nuestra subjetividad, por los conceptos que la sostienen. Alegoría, entonces, en clave teológica, como la pronunciada por Walter Benjamin en los años 20, la enunciación de la Caída, el cielo andino del quechua estrellado en la costa castellana, en los relatos de Arguedas. Alegoría filosófica, pues existe una interrogación por los fundamentos (y por ello el sexo, en el espacio de trascendencia negativa del prostíbulo), como ocurre en los soliloquios de cafiches y esclavas de Onetti y de Donoso. En fin, alegoría de la escritura, pues estas narraciones están fabricadas con el espíritu del zurcidor invisible, de las vestimentas viradas, de los borradores. Vargas Llosa improvisa sobre la selva una Barataria hecha de retruécanos, donde las cosas cambian de nombre y las personas asumen funciones que no le corresponden. Una alegoría que se sabe falsa, por estar laboriosamente construida por andamios, a diferencia de la chispeante metáfora, como acotaría Paul de Man. En una palabra, alegoría de la cultura, sobre los predicados que atentan contra el sujeto y sobre la lucha de éste por sustituirlos.

La teleserie Machos en su versión boom: Pantita, la Manuela, Juntacadáveres y la mismísima abuela desalmada

Si hubiera que bosquejar los personajes de una “superproduction” sobre la parodia del machismo latinoamericano, yo acudiría a estos prostíbulos de papel. Todos grotescos, el más simpático es Pantita, que vive rodeado de dos círculos de hierro: sus mujeres (la

mamá, la esposa y hacia el final su hija chancleta) y su ejército (el cuerpo de generales, más el código respectivo de ordenanzas). Amante por convención y luego, por convicción, sufre de almorranas en sus sueños, detalle que por inadecuado no fue incluido en la versión fílmica, donde todo es mostrado de un color de rosa: el insalubre Iquitos es una postal, las Visitadoras unas bellezas que hablan perfecto castellano y la Chuchupe y su enano parecen estar posando para una fotografía de un cóctel de embajada.

Las desventuras de Panta despliegan cómicamente una versión antigua de las fantasías sexuales de una comunidad masculina. En un principio, todo es fornicio en Iquitos: en este jardín del Edén, los “soldados pinga loca” fuerzan a todas las mujeres que se les ponen por delante, cual forajidos mejicanos o indios sioux en esos inolvidables western de nuestra infancia. Es aquí donde aparece el sherif, Pantaleón Pantoja, responsable de poner orden en este paraíso. La solución es simple: las mujeres se convierten en prostitutas y los sátiros en gatos mojados. En las películas, el sherif se instala en la casa de diversiones del pueblo y convive con su regenta, dándole el buen ejemplo a los demás. ¿Qué sueños se han cumplido aquí? ¿el de un niño alimentado por su nana, el de una enfermera atendiendo por turnos a los enfermitos? ¿Qué fue de la seducción, de la lucha darwiniana por la conquista, dónde el instinto de posesión en que lo mío es sólo mío y no de otro, y por qué ellas deben ser tan pobres; qué posibilidades tendremos, entonces, de ascender en la escala social y, por último, tocar el mismo cielo? No contaremos la vuelta a casa de Panta, junto a su esposa e hija; pero también junto a los generales, donde otros encuadres fantásticos y disparatados lo esperan, como el de enseñar las primeras letras castellanas en una comunidad indígena en las alturas andinas, espacio ideal para simular un nuevo génesis.

Si Pantita otorga el tono farsesco, la Manuela es el grotesco ominoso, cuyo personaje de seguro habría que maquillarlo y empaquetarlo para que sea presentable en una teleserie. Un palo de fósforo, un travesti actuando un número de Sarita Montiel, una virgen maldita,

esta figura exhibe un deslinde del machismo, lo invierte, señalándole su base fofa, su delirante homofobia, su vocación servil, su cruz cerrada como un puño, su paternidad falsa.

¿Cómo poder cambiar las leyes originales? ¿Existirán otras? En un juego macabro, este relato de Pepe Donoso exhibe los círculos viciosos de nuestra comunidad, en sus ámbitos teogónicos, sociales y culturales. Dioses malignos y marionetas, amos y criados, machos castigadores y hembras subyugadas, en una palabra, los círculos del infierno, reproducidos en un pensamiento ligado a oposiciones binarias irreductibles. La infructuosa búsqueda de un tercer término es dispuesta en el escenario sexual, cual película filmada por Passolini, donde se alteran los términos de la relación: la hembra Japonesa es una macha, el puto Pancho es marica, el gran señor Alejo un simple voyeur. Como estamos en el mismo infierno, lo que se engendra es rémora, ruina, escombros. Sólo la Manuela, donde se yuxtaponen de modo cubista todos los roles, logra un destello de luz en su baile.

¿Qué arreglines tendrían que hacer los “creativos” de la tele con esta Manuela? Por de pronto, estos creativos no podrían ser los mismos que diseñan el programa de Los Venegas Propongo que en este caso, se piense en una teleserie sólo de exportación, como cierto tipo de frutas; me permito un consejo: que se potencie la alegría de vivir de la Manuela, que está en el relato, y que se le deje tararear, como rasgo de época, esa canción (citada en la novela) que dice: “yo voy por la vereda tropical”.

Si Panta es un cumple-órdenes y la Manuela una fugitiva esclava; Juntacadáveres, el inolvidable personaje de Onetti, será el eterno evocador de la figura de Lolita. Ese Nabokov latinoamericano concibe la experiencia erótica desde el descalce entre dos tiempos: la juventud, sublime y perversa, y la senectud, su reverso nostálgico y grotesco. En Onetti, esta segunda edad es también un escenario de creación y de fabricación de máquinas gastadas del deseo. Ese es el origen de la fabricación de un prostíbulo hecho

con mujeres dejadas de la mano de Dios, que nadie quiere, que ya han cumplido su ciclo vital. Así, JC, remedo del empresario moderno con iniciativa, y remedo también de un Mesías que viene a darnos un segundo respiro, fabrica un burdel todo destartado metiendo en él una colección de objetos y cuerpos ruinosos, que por ausencia dibujan el divino cuerpo de una muchacha. Este prostíbulo funciona como una casa-estudio del absurdo, con cero rating; donde los personajes mayores son invitados a escribir un guión erótico que actualice las andanzas de Adán y Eva, en un jardín creado por el hombre: ella, casi niña, sensual, morbosamente pasiva y él, un violento virtual, un cañiche de pocas palabras, aunque profundas como la letra de un tango. Así aparecen los demás espacios de la villa de Santa María: el cuarto de la viuda joven, el falansterio de los adolescentes, el colegio de señoritas. No obstante, una de las reglas para la concepción de este guión – que bien podría animar la teleserie juvenil, en su espacio de la tarde-- es que las bellezas se deformen (pues no hay que olvidar que es para todo espectador). Por lo cual, la viuda es una loca de atar, los adolescentes casi no inician el proyecto del intercambio de parejas en el falasterio y las señoritas del colegio nunca abandonan la caligrafía.

¿Cuán distintos son el cañiche Junta y su María Bonita, de Horacio y la Maga, cuando éstos jugaban a encontrarse en los puentes de París y después, cuando él la reinventa desde esa otra casa-estudio que es el recuerdo literario desde el collage y el montaje? El burdel de JC es una casita pintada del color del cielo, una animita que alumbra una pequeña villa y así también, la rayuela de ese otro JC (Julio Cortázar) es un camino a las alturas, aunque funcione como lápida o cuerpo femenino fragmentado, dispuesto en partes. Ahora bien, Horacio, la Maga y los amigos del Club de la Serpiente son jóvenes eternos que deambulan por el Barrio Latino con sus carnet de identidad vencidos que los fichan como cuarentones. Horacio es un intelectual y Junta, un hombre cualquiera; cada uno está en lo suyo; lo cierto, mal que les pese, es que se parecen, tienen la misma fantasía, construyen la isla del tesoro de la juventud, sólo que uno finge ser niño y el otro

aduce el cansancio de la vida.

No podría dejar fuera de este reparto a la gran abuela desalmada de García Márquez que prostituye a la niña Eréndira, en un cuento de hadas para Mayores de 18 años, donde una Reina es la dadora de la prenda femenina a los hombres (y no el Rey), y donde el héroe-buscador Ulises mata a la malvada Reina, que es en realidad un dragón; pero no se queda con el trofeo, pues la bella Eréndira no está para sacrificarse por mocosos idealistas y pobretones. Bastante ha sufrido ella. Simplemente lo usó para sus fines de venganza contra su progenie, y ahora se va con el botín a cuestas, lanzándose sola a la aventura. Es la princesa que huye de la boda y de la cual nunca sabemos jamás. ¿Qué hizo con la plata? ¿Casóse con un inmigrante? ¿Fue en busca de su padre? ¿Logró vaciar de sus venas el líquido verde de su linaje materno de dragona? ¿Pasó derecho al cielo, como las de sangre blanca y azul, o chocó en automóvil guiada por la torpeza de su chofer en un túnel metropolitano? ¿O simplemente nos abandonó y habrá que aceptar esta verdad, monda y desnuda, con todo el dolor a cuestas? El respetable público dirá.

De la supuesta novedad de esta empresa en el Reino de Chile

Trabajo más tradicional que éste es difícil de concebir. Apegado a los textos literarios, cual si fueren capítulos bíblicos, enlaza con sumo cuidado series de acciones, propone parentescos y enuncia verdades antiguas. No hay gran ejercicio interdisciplinario, ni tampoco grandes ambiciones teóricas; lo cual no significa que no se acudan a otros saberes o que se ignoren las nuevas corrientes. La novedad mayor está en la inventio, en referirse a un tópico que articula la narrativa latinoamericana –la sexualidad y la cultura desde el claroscuro del prostíbulo. La crítica literaria escrita en nuestro país no se ha permitido incluir la matriz sexual en el imaginario social de la creación artística, salvo cuando lo hace desde las categorías de Sexo-Género. La crítica de Género es

importante; sin embargo su perspectiva, acaso demasiado sociológica, no agota el ámbito de los orígenes, de las preguntas sin retorno.

Literatura y sexualidad surgen como espacios donde se borronean las distintas versiones del Génesis y del Apocalipsis, buscando el punto de quiebre de la felicidad. Todo ello, con la fantasía iluminando lo real, nos ha convocado hoy. Pero en realidad, qué es lo que hoy nos ha traído aquí: ¿la tradición, un proyecto de vida comunitario, las nuevas generaciones? Pienso que todo ello; pero más que el saber dialógico, que la misma niñez y el olvido, nos reúne aquí (y elijo a Cesar Vallejo), lo humano: “Considerando en frío, imparcialmente / que el hombre es triste, tose, y, sin embargo, / se complace en su pecho colorado; / que lo único que hace es componerse / de días; / que es lóbrego mamífero y se peina... / ... / le hago una seña, /viene, / y le doy un abrazo emocionado. / ¡Qué más da! Emocionado... Emocionado...”