



Revista de Literatura Hispanoamericana

No. 55, Julio-Diciembre, 2007: 92 - 118

ISSN 0252-9017 ~ Dep. legal pp 197102ZU50

El cuerpo femenino, poliglotismo cultural y semiótico en “*Memoria de mis putas tristes*” de Gabriel García Márquez

Luis Javier Hernández e Írida García de Molero

*Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas
“Mario Briceño-Iragorry”. Universidad de los Andes-Trujillo.
Doctorado en Ciencias Humanas, Facultad de Humanidades
y Educación. Laboratorio de Investigaciones Semióticas
y Antropológicas. Facultad Experimental de Ciencias.
Universidad del Zulia. luisja@cantv.net; iridagarcia@cantv.net*

“La prueba amorosa es una puesta a prueba del lenguaje: de su carácter unívoco, de su poder referencial y comunicativo”

Julia Kristeva

Resumen

En el presente trabajo se ponen en diálogo la Literatura y la Semiótica del texto y la cultura. Siguiendo al semiólogo Iuri Lotman, la Literatura se nos presenta como agente modelizador de segundo grado que cuestiona las apariencias éticas de las sociedades y la Semiótica, como la “disciplina que examina la interacción de sistemas semióticos diversamente estructurados, la no uniformidad interna del espacio semiótico, la necesidad del poliglotismo cultural y semiótico” (Lotman, 1996:78). Se analiza el cuerpo femenino y su poliglotismo cultural y semiótico en la novela *Memorias de mis putas tristes* (2004) de Gabriel García Márquez, en donde la memoria con la mediación del lenguaje homogeiniza la heterogeneidad de los hechos sociales, los

reconstruye en visiones de verdad interrelacionando códigos culturales; y la imprevisibilidad del narrador-personaje con su implosiva vejez dinamiza el discurso de la alteridad para mostrar el funcionamiento semiótico del cuerpo femenino.

Palabras clave: Literatura y Semiótica, cuerpo femenino, discurso de la alteridad, poliglotismo cultural, semiosfera.

The Feminine Body, Cultural and Semiotic Polyglottism in “*Memory of my sad whores*” by Gabriel García Márquez

Abstract

This study places literature and the semiotics of text and culture in dialogue. Following the semiologist Iuri Lotman, literature is presented as a second level modeling agent that questions the ethical appearances of societies, and semiotics as the “discipline that examines the interaction of diversely structured semiotic systems, the internal non-uniformity of semiotic space, the need for cultural and semiotic polyglottism” (Lotman, 1996:78). The feminine body and its cultural and semiotic polyglottism are analyzed in the novel *Memories of my sad whores* (2004) by Gabriel García Márquez, in which memory, with the mediation of language, homogenizes the heterogeneity of social facts, reconstructs them in visions of truth interrelating cultural codes; and the unpredictability of the narrator-character with his implosive age dynamizes the discourse of alterity to show the semiotic functioning of the feminine body.

Key words: Literature and feminine body, discourse of alterity, cultural polyglottism, semiosphere.

1. La esfera privada y femenina en el poliglottismo cultural y semiótico

Espacios permitidos y espacios proscritos de la sociedad han creado los escenarios dentro de los cuales se mueve el hombre como sujeto social y cultural. Antes de la socialización, estos espacios se constituyen en representantes de la norma; la iglesia, la familia, la escuela, los medios de comunicación social, se convierten en guardianes de los preceptos de una sociedad para garantizar su reproducción y pervivencia. Entre los textos identificados como la 'cultura' podemos referir los bienes culturales tangibles e intangibles que constituyen su patrimonio cultural, pero no así el patrimonio cultural de la 'nocultura'. A partir de ellos, la 'cultura' se diferencia como un colectivo frente a otro(s) colectivo(s), implica distinguirse de otros grupos e identificarse con un nosotros y con los bienes culturales producidos y acumulados a través de la historia, los cuales son considerados como propios y reconocidos como 'nuestros'. El Estado-nación funciona como bisagra- normativa, basa su legitimidad en la intensidad de su presencia significativa en la masa de territorio continuo contenido dentro de determinadas fronteras. Por ejemplo, cuando en la modernidad se habla de poder, las referencias es-

tán dirigidas a los aparatos del Estado, al ordenamiento jurídico y a las construcciones ideológicas, lo que deviene una tensión constante entre lo ideológico y el poder (Sodré, 1998).

Todo poder genera resistencia, por ello pone en práctica estrategias semióticas principalmente en el discurso, pues el poder "No es algo que se adquiera, arranque o comparta, el poder se ejerce a partir de innumerables puntos, y en el juego de relaciones móviles y no igualitarias" (Foucault 1983).

La acción del sujeto cognoscente sobre un momento histórico determinado, reproduce espacios sociales a partir de preceptos éticos-morales. Estos metaforizan los prejuicios y concepciones que se forman en torno a un conglomerado. Esa particular concepción hace posible que existan espacios de lo femenino y lo masculino, delimitados ambos, como ejes de poder que se contraponen, contravienen y complementan:

En la cultura hay mecanismos de estabilización y de desestabilización que constituyen sus órganos de autoorganización en las direcciones dinámica u homeostática. Ellos son las metadescripciones de la norma cultural que devienen la base para la creación de nuevos textos, estimulan la generación de textos y, al mismo tiempo, prohíben textos de determinada especie" (Lotman, 1983: 48).

La oposición masculino/femenino es utilizada para codificar otros significados, que van más allá de la diferencia sexual y constituye una manera primaria de significar las relaciones de poder. Dada la separación entre la dimensión divina y la terrena, el “hombre” debe cultivar su espiritualidad negando la “carne”, de la cual necesita ser redimido. Desde este punto de vista, el Mundo, la Naturaleza y la Mujer son percibidos como amenazantes para el hombre y para el Dios patriarca.

Sobre la conformación de la esfera privada y femenina es oportuna la revisión del modelo de encierro “disciplinario” de Foucault¹, ampliándolo con la noción de “encierro femenino”, que a diferencia de la cárcel, el manicomio o el hospital, tiene características peculiares. La reclusión de las mujeres no es grupal, es en el hogar, y allí se las priva de la solidaridad con las otras marginadas. El hogar es una “prisión camuflada”, que se complementa con un encierro “simbólico” en una “ambigua esencia” en la que se subliman una serie de cualidades domésticas y se denotan otras oscuras y maléficas. Ese mismo encierro enigmático y atractivo puede aplicársele al burdel; el lugar profano donde reside la prostituta, el lugar profano donde mora el

placer desde la tipología mercantilista, la metáfora del cuerpo femenino a manera de elemento de poder, el discurso “otro” que rompe con la formalidad y atenta contra la normativización de la sociedad. Lugar de la ruptura, centro panóptico que permite la diversidad de miradas, la conjunción de cuerpos.

En su devenir mismo, estos espacios se cargan de significación, se constituyen en espacios semióticos, “universos significantes” influidos por las transformaciones de las esferas culturales. La semiosfera es el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis. Las semiosferas no se encuentran aisladas, sino que tienen carácter grupal, están vinculadas en una interacción y no pueden funcionar sin apoyarse unas en las otras intercambiando información constantemente (Lotman, 1996). Son partes interdependientes de ese “texto” a que Iury Lotman llama cultura.

La cultura, destaca Lotman (2000), posee rasgos distintivos, no representa un conjunto universal, sino tan sólo un subconjunto con una determinada organización. La cultura, entendida como un sistema de signos en un área cerrada en el fondo de la no-cultura, se expresa a partir de la oposición cultura/no-cul-

1 Foucault, Michael. *La arqueología del saber*, Siglo XXI ed., México 1979, p. 81.

tura. Esa noción de texto es transferrible a cualquier tipo de producción textual, no necesariamente se restringe a los textos verbales que tienen como característica ser discretos, sino que puede ser entendido como el producto de cualquier tipo de lenguaje como el musical, el pictórico, el museográfico, entre otros, los cuales se caracterizan por ser continuos, pero igualmente constituyen un tejido cohesionado, un sistema de estructuras complejas a distintos niveles, de manera que cada elemento adquiere un valor en relación con los demás y, en su capacidad de condensar información adquiere memoria (Lotman, 1986: 80).

Para formar el gran texto de la cultura desde las fronteras que delimitan los sentidos, Lotman caracterizó la semiosfera con una serie de rasgos entre los que destacan su carácter delimitado y su irregularidad semiótica. El carácter delimitado está referido a que es un espacio cerrado, relativamente homogéneo y posee una frontera que lo delimita y separa del espacio extrasemiótico. Este autor define la frontera o el límite de una semiosfera como “un mecanismo bilingüe que traduce los mensajes externos al lenguaje interno de la semiosfera y a la inversa” (Lotman, 1996: 26). El espacio definido por la frontera es de carácter abstracto pero también concreto. Es abstracto en tanto que a través de la

frontera se posibilita que textos externos o extrasemióticos, o no-textos, pasen al espacio interior de la misma a través de los *traductores-filtros* que esta posee. De esta manera lo extrasemiótico se semiotiza, se adapta para constituirse en parte de ese mundo interior cerrado que es la esfera semiótica. Es concreto en tanto que el espacio delimitado de la semiosfera puede referirse a un territorio físico específico cuya frontera podría ser cultural, regional o política. La semiosfera es, entonces, un espacio semiótico (de carácter abstracto), fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis. Sólo la presencia de tal universo – la semiosfera– hace realidad el acto sígnico particular.

El concepto de frontera juega un papel esencial para el análisis del texto literario en la semiosfera de la cultura. Puede ser aplicado desde un texto aislado hasta unidades semióticas globales. A partir de la frontera, la semiosfera necesita un entorno exterior ‘no organizado’. Toda “cultura crea no sólo su propia organización interna, sino también su propio tipo de desorganización externa” (Lotman, 1996: 29). La distinción entre una semiosfera y otra semiosfera se determina entonces a través de la categoría de límite/frontera que a la vez que las une también las separa. Por tanto, es válido proponer una lectura de

esos espacios semióticos como punto de abordaje de la semiótica; "la disciplina que examina la interacción de sistemas semióticos diversamente estructurados, la no uniformidad interna del espacio semiótico, la necesidad del poliglotismo cultural y semiótico" (Lotman, 1996: 78).

Mas aun, desde la perspectiva de los no-lugares, siguiendo la caracterización realizada por Marc Augé, referimos la literatura como espacio semiótico donde esos no-lugares son los objetos dinámicos que producen la significación, o por lo menos, ésta se estructura alrededor de ellos. Los «no lugares» son aquellos espacios que no existían en el pasado, pero que ahora aparecen como ubicación innegable en el devenir del hombre contemporáneo. Se caracterizan por su propia condición de enclaves anónimos para hombres anónimos, ajenos por un período de tiempo a su identidad, origen u ocupaciones. Como afirma Marc Augé:

Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar. La hipótesis aquí defendida es que la sobremodernidad es productora de no lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares antropológicos y que contrariamen-

te a la modernidad baudeleriana, no integran los lugares (Augé, 193: 84).

De ese modo, logra descodificar un tipo de lenguaje que es ajeno a la palabra en su concepción tradicional, y que le lleva a afirmar que el usuario, al relacionarse con los no lugares, se inscribe siempre en una relación contractual. Augé ha tratado de caracterizar "nuevos espacios emergentes" con el término no-lugares que nota empíricamente la extensión de nuevos espacios en nuestro mundo, espacios de circulación que nos hacen sentir que la tierra es pequeña, espacios de comunicación (con el tiempo espacios virtuales), o más bien de consumo, puesto que gran parte de lo que circula tiene como objetivo el hacer circular los productos (y finalmente los hombres que los producen) para que la actividad de consumo reproduzca esta sociedad misma. Esos espacios de circulación, de comunicación y de consumo incluso los medios técnicos que permiten frecuentarlos o concentrarlos.

Entre los no-lugares, hemos considerado el burdel como no texto, En nuestro caso, los textos que conforman lo que hemos denominado la 'no-cultura', es decir, las estructuras externas a la semiosfera, situadas al otro lado de la frontera, favorecen la creación de una determinada autoconciencia interna y son declarados como no-estructu-

ras, los textos de esa exterioridad como no-textos, contribuyendo a que la 'cultura' tome conciencia de sí misma en su especificidad como un todo cultural, y refuerce su identidad delimitándose frente a lo externo, del que sin duda precisa para autoidentificarse, es necesario el proceso relacional con la 'no-cultura' para que la 'cultura' se auto-reconozca. Son los lugares que están dentro de la irregularidad semiótica. La irregularidad semiótica corresponde a la ley de organización interna de la semiosfera. Lo inevitable en la semiosfera es su irregularidad, la que a su vez constituye su nivel de unidad. La irregularidad se forma a partir de la presencia de estructuras nucleares en el espacio semiótico, estas estructuras se distribuyen como sistemas semióticos dominantes y sistemas semióticos periféricos. Estos últimos se constituyen en textos o formaciones semióticas periféricas que intervienen como ajenos a la 'cultura', cumplen en el mecanismo de la semiosfera la función de catalizadores. Y es en la frontera, con los no-textos o los textos ajenos en donde existe una intensiva formación de sentido.

En la periferia los procesos semióticos son más acelerados y activos, hay menos estabilidad de las significaciones y *"tienden a dirigirse hacia el centro y luego desa-*

lojarlo" (Lotman, 1996). Al exterior de la frontera hay una otredad que usualmente, por el centro es considerada amenazante o peligrosa: "el objetivo de las presiones asimilatorias es privar a los 'otros' de su 'otredad'; hacerlos indistinguibles del resto del cuerpo de la nación, digerirlos completamente y disolver su idiosincrasia en el compuesto uniforme de la identidad nacional" (Bauman, 2003: 67). Ante la irrupción de la explosión cultural en la semiosfera del burdel, se vuelve imprescindible pensar en el papel que éste ha jugado en la construcción de la identidad, cultura y civilización latinoamericanas y rescatar su importancia como elemento homeostático.

2. La explosión cultural en la semiosfera del burdel

En la historia de las ideas latinoamericanas, el burdel ha sido un no-lugar que la literatura ha asumido como espacio semiótico, desde donde fusiona una serie de índices para constituir una identidad desde la alteridad. Es la otredad contenida en la periferia la que insurge con una fuerza lapidaria para penetrar los centros del poder. Esto es, se hace discurso, o más bien, siguiendo a Foucault, "relevo de discurso" al proponer una relectura del cuerpo desde su misma cotidianidad; dice

Foucault²: “Hay que cesar de describir siempre los efectos del poder en términos negativos (...). De hecho el poder produce; produce realidad; produce ámbitos de objetos y rituales de verdad (Foucault, 1989: 198).

La historiografía latinoamericana nos da cuenta del cuerpo femenino homologado con el del indio y el del esclavo en torno a la exclusión y sumisión: “El status de *conquistador*, histórica y sexualmente, contiene una marca europea bajo cuya égida mujer e indio son posicionados subordinadamente en la Historia, es decir, como *objetos de conquista*” [Cárcamo, 2000: 37] Son “entes” cautivos de la lógica cultural; cuerpos asexuados, que como el de la mujer, derivan en categorías inmanentes como madre -patria- doncella. Y de alguna manera sirven a expresiones literarias para mostrar la tierra americana como una doncella que espera la mano fecunda del europeo, tal es el caso de “Silva a la agricultura de la zona tórrida” de Andrés Bello, donde la naturaleza por su exotismo y voluptuosidad llega a compararse con el cuerpo femenino que posteriormente se proyecta hacia la noción de patria. Es “la sexualización del enunciado poético en función del cuerpo de la mujer” (Escaja, 2000: 61).

La literatura va en busca de los cuerpos escindidos por la historia y escribe desde la “memoria de la cotidianidad”, la historia de los cuerpos profanos que desafiaron la historia, como es el caso de las novelas *Muñeca Brava* de Lucía Guerra, *Pantaleón y las visitadoras* de Mario Vargas Llosa, y *Doña Inés contra el olvido* de Ana Teresa Torres. En nuestro enfoque, y siguiendo lo planteado por Ortega y Gasset:

Quando se entrevé en lo cotidiano la fuerza dominante de la historia, llega uno a comprender el gigantesco influjo de lo femenino en los destinos étnicos y preocupa sobremedida que tipo de mujer haya sobresalido en el pasado de nuestro pueblo y cuál sea el que en nuestro tiempo comienza a ser preferido (Ortega y Gasset, 1971: 107).

En este análisis, recurrimos a la última novela publicada de Gabriel García Márquez: *Memoria de mis putas tristes* (2004), como ejemplo tácito de la metaforización de los no-lugares culturales como espacio semiótico literario; a saber, el burdel y la vejez. Estos elementos se encuentran en la periferia, en las fronteras de las esferas culturales, tratando de ser excluidos y recludos en la extraterritorialidad, desde donde se convierten en objetos di-

2 Foucault, Michel (1989). Vigilar y castigar, Siglo XXI, Buenos Aires.

námicos que generan una profunda y significativa semiosis que implosiona lo establecido.

Desde tiempos pasados, la literatura ha acudido a los no-lugares culturales para crear sus mundos posibles que se convierten en profundas instancias reflexivas, a manera de ilustración panorámica, recordemos la novela picaresca española, la novela *Los Miserables* de Víctor Hugo, y el mismísimo *Don Quijote de la Mancha*, quien extraordinariamente combina la locura y la vejez como los ejes productores de la historia textual que desacraliza las novelas de caballería e instaura la novela moderna, porque: “Decir vejez supone cada vez más decir inutilidad y senilidad, y los signos de extinción que se acerca cada vez se usan más para estigmatizar a los mayores” (Lowenthal, 1998: 201). Y estos textos intercambian los roles, y otorgan al héroe la mayor carga semántica para que interactúe en el espacio semiótico de la literatura. Mientras que para lo histórico, lo viejo es sinónimo de reliquia, inmovilidad que cada vez más se diluye en la memoria del olvido.

3. Un amor desde la abyección y la alteridad

Ahora García Márquez, conmovido por la novela *La casa de las bellas durmientes* (1997) del escritor

Yasunari Kawabata, crea una historia textual que gira en torno a un viejo que en su noventa aniversario quiere acostarse como una adolescente virgen. Y desde lo aparentemente siniestro, la ficción rompe su propia causalidad. En este sentido, la novela comienza con una expresión desiderativa; “El año de mis noventa años quise regalarme una noche de amor loco con una adolescente virgen”. El amor loco involucra un marcador indicial que saca la concepción de amor de su “lugar” (el burdel) y lo lleva a un no-lugar (la locura y el paroxismo) En todo caso, el deseo es quien rige el hilo temático y funda la imposibilidad de un cuerpo viejo que quiere resarcirse en un cuerpo joven y virgen. Ese deseo se convierte en un sueño, que en la novela detenta la ficción que estructura el eje temático de la historia. La referencialidad se logra porque el carácter ficticio en la literatura es posible dado que lo ficticio también existe dentro de la historiografía. La historiografía se encuentra vinculada a la <<reconstrucción imaginativa>>: “la ficción no se refiere a la realidad de un modo reproductivo, como si ésta fuera algo dado previamente, sino que se hace referencia a ella de un modo productivo, es decir, la establece” (Ricoeur, 1999: 141-142).

Este deseo del nonagenario ha quedado suspendido en el tiempo y

en el espacio y sólo aguarda su aparición para iniciar la ficción literaria: “Hay mi sabio triste, te desapareces veinte años y sólo vuelves para pedir imposibles”, afirma Rosa Cabarcas al enterarse de los deseos del narrador. La imposibilidad se circunda en la petición de una virgen que simboliza la iniciación en un oficio a través de un cuerpo viejo que finaliza su existencia. Es pretender conseguir algo extinto que sólo queda en los sabios y su sinonimia con célibes, especie de “trufa” que se ha apartado de los placeres del cuerpo. Encerrado en su torre de moral, y hoy ante el paso de los años, quiere “probar” los placeres de la vida. Es la mirada retrospectiva de la vida desde un punto demarcado por la finitud y la latencia de la muerte.

“He empezado con la llamada insólita a Rosa Cabarcas, porque visto desde hoy, aquél fue el principio de una nueva vida a una edad en que la mayoría de los mortales están muertos”. La consideración de llamada “insólita” es “marcador” ficcional que apuntala el discurso desde la otredad. Lo insólito se convierte en estructurante de la realidad textual, la cotidianidad de un hombre, viejo por demás, sufre un sobresalto al llegarle la “inspiración” de solicitar una joven virgen para celebrar su noventa aniversario. A esa edad se considera un superviviente

que va en busca de lo extraordinario para celebrar su odisea. Pero al mismo tiempo, ese referente le permite la activación de la memoria y el discurrir del relato; dos momentos paralelos que se van entretejiendo para formar la trama textual.

Aquí la memoria y su impostación en discurso escrito a través de la novela, se convierte en el ente revelador de la cotidianidad de un viejo que comienza a reconstruir su vida bajo el sobresalto de la emoción que pretende vivir acostando con una joven virgen, y lo que produce un paralelismo discursivo que actúa desde la complementariedad. La memoria actúa a manera de elemento homogeneizador de la heterogeneidad de los hechos sociales, intentando <<ordenarlos>> en un espacio mediado por el lenguaje: “la experiencia que el emisor y el interlocutor tienen del lenguaje llega a limitar la pretensión de convertir este objeto en algo absoluto” (Ricoeur, 1999: 47).

De esta manera, el texto no conforma la realidad, sino el material para reconstruir esa realidad, por lo tanto no se trata de verdades conclusivas, sino de visiones de verdad, que abren posibilidades de análisis desde la inferencia y concatenación de significantes con respecto a lo <<no dicho>> por el creador cultural. Es la revisión de un texto a partir de los códigos culturales tanto

del creador como del lector-investigador, y desde donde afloran las diversas acepciones del hecho. Y dentro de esta interrelación de códigos culturales, surge el olvido a manera de memoria que en determinados momentos dinamiza el sistema cultural, o más bien, su interpretación.

La cultura, aquí, es la construcción de una memoria contra el olvido a través de la destrucción y creación de nuevos textos. La cultura se <<mueve>> a partir de la aceptación de textos y la exclusión de los no-textos en base a la memoria colectiva que se pretende construir como <<macizo cultural>>. Pero en esa intención de luchar contra el olvido, la cultura crea otra memoria del olvido que hace suponer las limitaciones en el volumen de la memoria colectiva, que según Lotman, se trata del olvido como elemento de la memoria, y no como medio de destrucción de la misma. El primero es necesario para el dinamismo cultural, el segundo prefigura una cultura autárquica: “hay dos clases de olvido: el olvido por el pasado eternizado es un olvido negativo o subordinado a la memoria; el olvido contra el pasado eternizado

–pero “contra” únicamente como consecuencia- es un olvido positivo o que se subordina a la memoria” (Beltrand, 1977: 40).

El anónimo que narra en *Memorias de mis putas tristes*, vive en “una casa colonial” que alude a un tiempo pasado, o más bien, a la presencia de un pasado residual³ que convive con el presente. Es la estructura física (casa) que resume el ciclo de la vida (nacer y morir en la misma cama, en la misma casa que sus padres, a manera de sucumbir dentro de una memoria que siempre ha representado la cotidianidad del ser que narra. Esta casa recoge la tradición, es el lugar socializado y establecido, refrendado por el espacio social como el escenario de la familia, que es réplica del Estado-nación, y donde ambos, se convierten en los catalizadores del comportamiento colectivo. La casa, topográficamente ubicada en el centro, porque es la parte que detenta el orden y el poder para que ese orden se sobreponga al caos. Este anónimo, un personaje que vive con sus padres, presumiblemente hijo único, unigénito que queda solo a los treinta y dos años, singularidad con Cristo y que va rematando lo que sobra,

3 Pasado residual siguiendo la tipología de Willianson, al proponer la confluencia de tres elementos esenciales que permiten la permanencia dentro de la evolución de los tiempos.

es decir, vende a retazos la memoria de la casa y de él mismo; sólo queda la pianola de rollos y los libros. Se autodefine periodista inflador de cables, especie de traductor, mediador de la lengua india y los hechos que ocurren en el mundo. Especie de traductor mestizo que interpreta una realidad: “No tengo que decirlo, porque se me distingue a leguas: soy feo, tímido y anacrónico. Pero a fuerza de no querer serlo he venido a simular lo contrario” (Auto-reconocimiento en la ficción, definición taxativa de lo que es el personaje durante el decurso de la novela), “Hasta el sol de hoy, en que resuelvo contarme como soy por mi propia y libre voluntad. Aunque sólo sea para alivio de mi conciencia” (la narración como monólogo, reconocimiento de la confesión; especie de diario de la cotidianidad). Es maestro de gramática y latín; medios/formas de expresión de alguna manera extinguidos, como el latín, expresiones muertas que sólo sirven a pequeños y exclusivos sectores de la sociedad. Es sabio y excluido, sabio y triste, sabio y cercano a lo inusual, a lo ficcional.

En esta novela, el amor es expresión de lenguaje, tanto oral con sus manifestaciones en el espejo, o las expresiones del enamorado para intentar describir el sentimiento, como el código lingüístico-corporal que inventa el enamorado para inter-

pretar las reacciones del cuerpo dormido frente a las palabras de amor, ante las confesiones frenéticas de quien lo entrega todo a través del sentimiento. Aquí se trata de resucitar un cuerpo a través de la incorporación del deseo que se convierte en advocación amorosa. Es volver a ser joven, a pesar de los noventa años. Es volver a un estadio originario desde donde es posible desafiar el mundo y las incausalidades. Aun cuando ese amor revitaliza en apariencia, porque en el fondo “que-ma”: la corporeidad como hipoicón de la vida cotidiana.

La corporeidad podría entenderse como el simulacro de la propia construcción del cuerpo y de los textos donde un número limitado de elementos, que no son todavía signos sino marcas semióticas, permiten crear la representación psíquica de contenidos y su traducción en lenguajes desde un mismo sistema semiótico permanente o estable. La corporeidad no es cuerpo visible sino el sistema organizador de lo visible, hablable o pensable y como tal, puede verse su gramática inconsciente con que fue construido. Toda extensión poética es un simulacro creativo de su constitución corpórea, y es haciendo el simulacro de la lectura de su corporeidad que la semiótica puede asumir el reto de ser la ciencia de los signos en la vida social (Fuenmayor, 2005).

Rosa Cabarcas es especie de Cestina que “organiza-ejecuta” el

mundo ficcional al que penetra el enunciante. Es quien ‘dirige’ el mundo ficcional que comienza a desarrollarse, es la “rosa de los vientos” que intenta construir la cartografía a seguir por el personaje que busca cumplir con su sueño. Es el Potens Poético que desencadena la historia textual en acto paralelo como carrera contra el tiempo, donde las horas son años. Es el año de su cumpleaños y la inspiración sobresalta al constituir un deseo, y como deseo, acecha y amenaza. Y ello hace que la hipotética espera de dos días se reduzca a una hora para que un cuerpo viejo y tímido salga del anonimato para contar su historia a partir de la llamada a Rosa Cabarcas. Es contar desde la memoria de la cotidianidad. Aquí lo intrascendente se hace historia textual; un ser sin abolengo ni trascendencia, emerge desde el anonimato de traductor para “escribir” su memoria desde una historia de amor fundada alrededor de una prostituta virgen y adolescente. Esto es, indudablemente, un amor desde la abyección y la alteridad, donde la cotidianidad se convierte en ficción, y ésta en memoria impeniente: “Dicho en romance crudo, soy un cabo de raza sin méritos ni brillo, que no tendría nada que legar a sus sobrevivientes de no haber sido por los hechos que me dispongo a referir como pueda en esta

memoria de mi grande amor”. De la cotidianidad trasvasada por la in-causalidad surge la ficción.

La vejez como espacio semiótico invade la historia textual y se adueña de ella, La vejez a mas de dolores, no representa una limitación física —en el texto— de hecho a los noventa años busca una puta adolescente y virgen: “Mi edad sexual no me preocupó nunca, porque mis poderes no dependían tanto de mí como de ellas, y ellas saben el cómo y el porqué cuando quieren”. El cuerpo femenino; la notación de mujer se convierte en el gran “despertante” del cuerpo masculino sin importar la edad. La mujer es la gran oficiante de la sexualidad. Que al final, o en resumen, significa una profunda contradicción. Luego de la muerte del padre y la finalización de la guerra de los mil días, aparecen las “mujeres libres” que enriquecen las viejas cantinas y propenden a la modernización de los espacios que se atreven a mostrar los cuerpos profanos. La relación sexual del enunciante se transforma en una “transacción económica”, el resultado-producto de una relación de producción (libro rojo sobre sexualidad) “Nunca me he acostado con ninguna mujer sin pagarle, y a las pocas que no eran del oficio las convencí por la razón o por la fuerza de que recibieran la plata aunque fuera para botarla en la basura. Por mis

veinte años comencé a llevar un registro con el nombre, la edad, el lugar, y un breve recordatorio de las circunstancias y el estilo. Hasta los cincuenta años eran quinientas catorce mujeres con las cuales había estado por lo menos una vez”. Llevar un inventario es una relación del producto consumido, bitácora de viaje en la travesía sexual. Incluso las relaciones se asientan en un registro anecdótico, una memoria erótica que se va diluyendo con el paso del tiempo y el desgaste físico; “Interrumpí la lista cuando ya el cuerpo no me dio para tantas y podía seguir las cuentas sin papel”.

Las relaciones sexuales pagadas se convierten en especie de cofradías; “Nunca participé en parrandas de grupo ni en contubernios públicos, ni compartí secretos ni conté una aventura del cuerpo o del alma, pues desde joven me di cuenta de que ninguna es impune”. El acto sexual forma parte de la espontaneidad cotidiana, tal es el caso, de la fiel Damiana, quien realiza los oficios domésticos y presta los servicios sexuales “en reversa”. El inventario erótico (¿y no es toda la novela un inventario erótico?) sirve de memoria, memoria de putas tristes, en contraste con los singulares epítetos de mujeres de la vida alegre.

Y esa vida lo ubica en la distensión de las fronteras: el día y la no-

che, la casa y el burdel. Una vida distendida entre dos extremos: la formalidad y la liberación a través de lo profano. El movimiento entre dos ciudades, una diurna y otra nocturna, a la cual se ingresa por la puerta de atrás de los burdeles, donde se escuchan las confesiones y confidencias; secretos que se develan ante los mas insólitos escenarios e interlocutoras. Allí, se entera de los malformados atributos que le son achacados como pederasta en el barrio chino en interpretación de su empedernido celibato. La vida pública de la ciudad se traslada a los burdeles y devela sus secretos, lo que otorga a este sitio condición de confesionario, antesala de la expurgación de los pecados, liberación de las tensiones del cuerpo y del alma. Escenario de los cuerpos liberados, sólo interrumpidos por la fatiga del placer.

La imprevisibilidad del narrador-personaje que propicia la implosión viene dada por la vejez, que en vez de significar el aletargamiento del cuerpo, se convierte en la dinámica textual, y desde allí se consuma la generación del discurso de la alteridad: El momento explosivo de la cultura asume las características de una *unidad intervalar* exactamente porque todo lo que en él ocurre está impulsado por el grado cero de la fuerza de inercia; por lo que

promueven convulsión y contribuyen al surgimiento de manifestaciones emergentes. No se sabe a lo cierto para que lado va, por eso la apertura a la emergencia. El intervalo es explosivo porque representa la máxima concentración de fuerzas:

el momento de la explosión indica el inicio de una nueva fase (...). Cuando se contempla la idea de explosión, su contenido resulta drásticamente cambiado: allí se incluye la representación de la energía y de la velocidad del acontecimiento, de la superación de la resistencia de las fuerzas contrastantes, pero resulta decididamente excluida la idea de la imprevisibilidad de los resultados de la elección de una entre las muchas posibilidades. De este modo, se excluye del concepto de explosión el momento de la informatividad: éste es sustituido por el fatalismo” (Lotman, 1999: 32).

4. El cuerpo femenino en el momento explosivo de la cultura

La explosión en la novela comienza con la preparación para la entrega de la “joven reclutada”. Es un acto tétrico que raya en lo grotesco; además de representar una transacción económica donde Rosa Cabarcas muestra su “poder” de convencimiento o adoctrinamiento, muestra la necesidad y miseria de la virgen al sacrificarse e iniciarse en

la cofradía de los cuerpos profanos: “acordamos que a las diez de la noche yo estuviera en su casa con cinco pesos en efectivo y por adelantado. Ni un minuto antes, pues la niña tenía que darles de comer y dormir a sus hermanos menores y acostar su madre baldada por el reumatismo”. La “normalidad” del relato prefigurado en el ritual de preparación “nerviosa” del narrador que “suda” y “exuda” en acto paralelo del vestirse. Aun más, la normalidad de la calle simbolizada por las cotidianidades estructurantes; la tertulia sobre el fútbol, la banda que toca en la calle y la putica pobre que pide un cigarrillo. Toda esa preparación y traslado al encuentro con el objeto del deseo se “ve” ensombrecido al mirarse “en las vitrinas iluminadas y no me vi como me sentía sino más viejo y peor vestido”. La vidriera evidencia la imposibilidad: un cuerpo viejo en el encuentro con un cuerpo joven, pobre y triste.

El cementerio y el burdel de Rosa Cabarcas son puntos coincidentes, lugares conjuntos, aledaños; ambos son espacios de la exclusión que están lejos del centro del poblado, lugares de la soledad. El burdel está en un barrio pobre, la suntuosidad de la carne habita en un espacio paupérrimo. Al final del barrio, la calle se transforma “en un bosque de árboles frutales”, y allí está la “tienda” de Rosa Cabarcas, la mamasanta, espe-

cie de Celestina que apaga las “candelas de la parroquia”. Especie de intendente de un abrevadero que calma la sed, regente de un oasis en medio del desierto. Especie de generosidad que le da toda una connotación de “benefactora-servidora pública” que ha sucumbido a la soledad: “la soledad le había disminuido el cuerpo, le había avellanado la piel y afilado la voz con tanto ingenio que parecía una niña vieja”. Rosa Cabarcas es “niña vieja” simbiosis de las niñas que recluta e inicia en el oficio. Niña vieja que se ha metamorfoseado por el pecado de la tristeza, más no por compartir su cuerpo al transformarlo en mercancía.

Esa soledad se analogiza con tristeza que consume el cuerpo y el alma estampado en un pecado que la connota como sujeto híbrido y fronterizo, lúgubre y deambulante con el peso de la desgracia y la soledad: “Guardaba un luto cerrado por el marido muerto a los cincuenta años de vida común, y lo aumentó con una especie de bonete negro por la muerte del hijo único que la ayudaba en sus entuertos. Sólo le quedaban vivos los ojos diáfanos y crueles, y por ellos me di cuenta de que no había cambiado de índole”.

La tienda de Rosa Cabarcas también representa la doble cotidianidad: la apariencia y la realidad, lo explícito y lo evocado. El tiempo presente es metáfora de la memoria;

“Me senté en el escaño de espera mientras se desocupaba y traté de reconstruirla en la memoria como había sido”. La memoria es metáfora del tiempo presente.

La joven virgen de esta novela cumple doble jornada, está sujeta a una doble cotidianidad: pega botones durante el día en una fábrica (trabajo tan duro como picar piedras, según Rosa Cabarcas, y que evidencia la relación con la factoría, su rol de obrero que vive en la miseria) y en la noche sirve de ofrenda a los noventa años del narrador.

En el primer encuentro, la “niña” está dormida por los efectos del “bebedizo de bromuro con valeriana” que le da Rosa Cabarcas, he aquí una profunda similitud con la casa de las bellas dormidas.

Caminando hacia el cuarto, viendo-contemplando la deformación que los años han producido en el cuerpo de Rosa Cabarcas, el narrador protagonista va penetrando en un espacio de la ficción-ilusión, que a la postre, será el espacio de la escritura e historia textual de la novela; “La luna llena estaba llegando al centro del cielo y el mundo se veía como sumergido en aguas verdes”. Ese mundo “otro” es análogo a un mundo “sublunar” o acuático; aguas verdes que pudieran simbolizar un estancamiento para reflejar la luna o las aguas que remedan la naturaleza (por su color verde).

Penetrar en el espacio de la casa de Rosa Cabarcas es explorar un medio semiderruido que semeja el tránsito por una galera⁴, penetración en un ambiente donde todo está a ‘medio terminar’: “En el traspatio, donde empezaba el bosque de árboles frutales, había una galería de seis alcobas de adobes sin rellenar, con ventanas de ajénjo para los zancudos”. Él es el único cliente en ese momento, la única habitación, más o menos bien iluminada; porque todo el ambiente tiende a ser de penumbra. Aun más, al llegar al cuarto se escucha una “canción de malos amores” de Toña la Negra, lo que hace exclamar a Rosa Cabarcas; “El bolero es la vida”, lo cual suscribe el narrador reconociendo que nunca se había “atrevido a escribirlo”. Si el bolero es la vida, la vida es una canción (experiencia) de malos amores; por lo tanto, la vida será desamor, discurso amoroso que concentra las decepciones y predispone a la soledad. Soledad que en ese momento se metaforiza en el sueño de la niña, modo de ausencia representada por la inconsciencia temporal de la niña que en todo caso es un estado de latencia e inocencia a la niña que en ese -y todo momento- se mantiene ajena a todo aquel ambiente que la rodea; “sigue dormidita,

dijo. Harías bien en dejarla descansar todo lo que le pida el cuerpo, tu noche es más larga que la suya”.

En cierto sentido, y en base a la descripción que se hace de la niña que “yace sobre una cama de alquiler”, las imágenes descritas potencian el escenario de un “nacimiento” surgido del sueño; “desnuda como la parió la madre”, de medio lado e iluminada intensamente para “no perdonar detalle”, el cuerpo se transforma en exhibición, “objeto” que incita a ser “mirado”, poseído a través de la mirada que se transforma en “deguste” del cuerpo mirado; “Me senté a contemplarla desde el borde de la cama con un hechizo de los cinco sentidos”. La belleza-inocencia hechiza, permite el ingreso a una dimensión representada por los artilugios de la imaginación que se activa a través de la “observación” de detalles que “muestran” la ambivalencia del cuerpo verdadero de “color melaza, áspero y maltratado”. Ese cuerpo real y cotidiano es sometido a un “régimen de higiene y embellecimiento que no descuidó ni el vello incipiente del pubis. Le habían rizado el cabello y tenía en las uñas de las manos y los pies un esmalte natural”.

Ahora bien, el cuerpo real, “áspero y maltratado” es una especie de

4 En su acepción de cárcel de mujeres.

andrógino que está logrando su metamorfosis en “cuerpo femenino”. Enfoquemos la infancia como una especie de andrógino, cuerpo neutro, que luego se definirá en macho o hembra, o ambos a la vez; “Los senos recién nacidos parecían todavía de niño varón pero se veían urgidos por una energía secreta a punto de reventar”. La diferencia entre el cuerpo masculino y el femenino viene en forma traslativa, la diferencia está en una aludida connotación erótica a punto de reventar. Es lo que representará a posteriori, cuando se desarrollen los senos, y con ellos, la voluptuosidad, un ejercicio de la imaginación y la mirada.

El baño es una especie de sacristía donde se desviste para ir a la acción, a officiar una ceremonia de cuerpos; donde el cuerpo del narrador aun da indicios de virilidad; “El chorro inmediato y continuo de potro cerrero”. Aun cuando orina “sentado” siguiendo la rutina de urbanidad que le enseñó Florina de Dios y le hace incorporar la memoria del niño al tiempo narrativo presente. En ese ritual de desvestirse y orinar media nuevamente el espejo, metaforizado en párrafos precedentes como “vidriera”; el espejo es quien revela la verdad: “Antes de salir me asomé al espejo del lavamanos. El caballo que me miró desde el otro lado no estaba muerto sino lúgubre y tenía una

papada de Papa, los párpados abotagados y desmirriadas las crines que habían sido mi melena de músico”.

Quien mira desde el otro extremo del espejo es un caballo lúgubre que metaforiza la conversión del narrador en sombra y al borde de la decrepitud. Sólo quedan huellas de lo que existió, marcas exiguas de la vitalidad que únicamente se siente pero no se ve, y desde esos extremos, siente temor al rechazo y asume una predisposición-resignación a mirarla. Contemplarla-poseerla con la intención: “Tratando de no despertarla me senté desnudo en la cama con la vista ya acostumbrada a los engaños de la luz roja, y la revisé palmo a palmo”.

Una vez desnudo en la cama, intenta poseer el cuerpo dormido; “Traté de separarle las pierna con mi rodilla por una tentación imprevista. En las dos primeras tentativas se opuso con los muslos tensos”. Ante la oposición (resistencia) física, la “acuna” cantándole al oído; “la cama de Delgadita de ángeles está rodeada”, especie de canción de cuna que logra relajar “un poco” el cuerpo dormido, y despierta el “animal jubilado” del narrador.

El “pago” acordado se transforma en diezmo (estipendio): “Toda la plata que me quedaba, la suya y la mía, se la puse en la almohada, y me despedí por siempre jamás con un

beso en la frente”. Una forma de “pagar” (negociar) su salvación a través del acceso al cuerpo virgen, que busca en el paraíso profano que representa el burdel, donde se ensueña desde los cromatismos que evidencian el estado de ánimo del enunciante, porque; “La casa como el burdel al amanecer, era lo más cercano al paraíso”. Al salir del burdel o de la casa siente el desgaste de los años. La realidad que acecha y arremete se hace cada vez mas fuerte y evidente: “Bajo el sol abrasante de la calle empecé a sentir el peso de mis noventa años, y a contar minuto a minuto los minutos de las noches que me hacían falta para morir”. Existe una realidad externa que sirve de marco a la historia textual, una realidad que desgasta, escenario de la muerte y las limitaciones, es la cotidianidad “base” donde se funda la otra “cotidianidad liberadora”. Insistimos en la existencia de dos cotidianidades que se entrecruzan en el juego semiótico entre lo religioso y lo profano; relación de contrarios que forman la dimensión cotidiana dentro de la novela; una institucionalización desde la inversión sémica (semántica). Los escenarios del burdel y del cuerpo se constituyen en espacios sagrados.

Todo se consume; el cuerpo; el espacio de la escritura: “Escribo esta memoria en lo poco que queda de la biblioteca que fue de mis padres, y

cuyos anaqueles están a punto de desplomarse por la paciencia de las polillas”. Sólo se conserva la escritura misma que es la memoria misma que al mismo tiempo es la permanencia de los íconos familiares en la memoria íntima, solitaria como el acto mismo de la escritura. La escritura y su escenario que resisten los embates del tiempo; “A diferencia de los otros muebles, y de mí mismo, el mesón en que escribo parece de mejor salud con el paso del tiempo, porque lo fabricó en maderas nobles mi abuelo paterno, que fue carpintero de buques”. Ser “carpintero de buques”, es trasladar la fuerza del mar al ímpetu de la madera noble, el abuelo es carpintero como el padre de Cristo.

La escritura está contrapuesta al amor. La escritura es compulsión que consume la vida; “Aunque no tenga que escribir, lo aderezo todas las mañanas con el rigor ocioso que me ha hecho perder tantos amores”. Es la escritura la distracción del amor; los “libros cómplices” son los diccionarios; la “forma” de traducir el mundo a través de las palabras. Los libros y la biblioteca han significado el mundo de la distracción, de la abstracción. Porque al final “vive” en medio de abstracciones.

La biblioteca, el prostíbulo, la lectura/escritura se configuran como “ocio”, distractores del amor, desde donde podemos argumentar:

no se enamora porque ha estado distraído, su mirada ha privilegiado los libros hasta que aparece Eglantina. Prefiere escribir caligráficamente que con máquina, prefiere el ejercicio manual de la escritura. Prefiere primero a mano y luego a máquina. De esta manera se convierte en presencia del pasado, y comienza a ser atropellado por la historia (como todos los personajes de García Márquez), se hace autoexiliado en un "tiempo" que avanza. Desoye las críticas y los consejos, se ancla en un tiempo resguardado por la memoria cotidiana, reside en tierras de la utopía y nostalgia desde donde es posible imaginar y no sucumbir frente a los estertores del racionalismo; "Hoy sé que tuve razón, y por qué. Los adolescentes de mi generación avorazados por la vida olvidaron en cuerpo y alma las ilusiones del porvenir, hasta que la realidad les enseñó que el futuro no era como lo soñaban, y descubrieron la nostalgia". Entonces, las ruinas del pasado se convierten en arquetipos del presente, es la "arqueología" para llegar a lo que verdaderamente es verdadero y sentido; "A quien me pregunta le contesto siempre con la verdad: las putas no me dejaron tiempo para ser casado".

5. Identidad de la niña, máscaras y temores

Al filo de la tarde, entre la nostalgia, el ocaso, y los lamentos de un buque que zarpa, vuelve a marcar el número telefónico de Rosa Cabarcas. Concurren los intentos por "conocer" la identidad de la "niña", como Rosa Cabarcas ha bautizado a la adolescente pretendida por el narrador. El apelativo-nombre-calificativo niña sustituye un nombre de pila desconocido, y que a su vez comporta la verdadera identidad que la coloca en el otro extremo fuera de la realidad idealizada que el narrador funda alrededor de la niña. Idealización que lo lleva a no "asustar" la niña que en el segundo encuentro continúa dormida en medio de un charco de sudor que él confunde con sangre.

Los intentos de posesión superan las barreras del deseo y se convierten en ritual que atemoriza aún más a quien simbólicamente (carnalmente) va a ser inmolada, sacrificada; "creo que la misma solemnidad del rito le había agravado el miedo y habían tenido que aumentarle la dosis de valeriana, pues dormía con placidez que habría sido una lástima despertarla sin arrullos". El contacto entre la "durmiente" y el narrador se circunscribe a secar el sudor con

una toalla mientras le canta la canción de Delgadina, la hija menor del rey. Ese acto dual de secar y cantar se convierte en momento de placer, éxtasis que se produce por el otorgarle un nombre e identidad a la “niña”, mas no por el placer del cuerpo. Es intentar nominar antes de amar, darle una identidad-notación al cuerpo para poder nombrarlo y de esa manera apropiarse de él.

A partir de este arrullo que semeja a un padre acunando a su hija, le otorga un nombre: Delgadina, como la princesa de la canción. Otorgando el nombre, se recuesta al lado de ella y duerme plácidamente, inocentemente, en pleno disfrute de la inocencia dormida y ajena, luego del sueño reparador que representa el éxtasis, la calma y la medida. El espacio y tiempo narrativo se rasga con un trueno y el desplomarse de un terrible aguacero que lo empapa irremediablemente. De ese ambiente onírico que representa la armonía e idealidad, sale el enigmático mundo de su casa que se ha enrarecido con la presencia del gato, quien parecerá imponer sus necesidades acrecentando su presencia; “no pide hacerle entender que la casa era suya por derecho propio y no como un botín de guerra”.

El sueño de Delgadina se transforma en complejo acto de levitación para el narrador que ingresa a una realidad paranormal, donde los

contrarios no existen, y si existen se concilian: “No había cambiado de posición, cuando apagué la luz, a la una de la madrugada, y su respiración era tan tenue que le tomé el pulso para sentirla viva. La sangre circulaba por sus venas con la fluidez de una canción que se ramificaba hasta los ámbitos más recónditos de su cuerpo y volvía al corazón purificada por el amor”.

Tal misterio que ha inducido el amor solo es posible explicarlo desde el otro extremo de la realidad, el esoterismo, a través de la lectura de las líneas de la mano dibujadas en un papel e interpretadas por Diva Sahibí, quien perfila el futuro de Delgadina dentro de la mas cotidiana normalidad; pero al mismo tiempo, muy alejada del perfil de vida del narrador. Personaje que se reconoce “atormentado de amor” que cambia su rutina de vida, emprende cambios en la biblioteca y la casa: “Quedé al borde de la ruina pero bien compensado por el milagro de estar vivo a mi edad”.

A partir de este momento se opera un resurgir de las cenizas del tiempo, por una parte, se remoja la casa, y por la otra, el narrador se encuentra con sus máscaras y temores: “Descubrí que mi obsesión de que cada cosa estuviera en su puesto, cada asunto en su tiempo, cada palabra en su estilo, no era el premio merecido de una mente en orden,

sino al contrario, todo un sistema de simulación inventado por mí para ocultar el desorden de mi naturaleza. Descubrí que no soy disciplinado por virtud, sino como reacción contra mi negligencia; que parezco generoso por encubrir mi mezquindad, que me paso de prudente por mal pensado, que soy conciliador para no sucumbir a mis cóleras reprimidas, que sólo soy puntual para que no se sepa cuán poco me importa el tiempo ajeno. Descubrí, en fin, que el amor no es un estado del alma sino un signo del zodiaco”.

Se intenta rejuvenecer, vencer el tiempo cronológico bajo los impulsos del tiempo interior que pretende deshacer hábitos y costumbres; comenzando con la música y la lectura; bajo el intento de “sumergirse” en las letras románticas o cambiar el “gusto” musical para no sentirse viejo: “Me pregunto cómo pude sucumbir en este vértigo perpetuo que yo mismo provocaba y temía. Flotaba entre nubes erráticas y hablaba conmigo mismo ante el espejo con la vana ilusión de averiguar quien soy. Era tal mi desvarío, que en una manifestación estudiantil con piedras y botellas, tuve que sacar fuerzas para no ponerme al frente con un letrero que consagrara mi verdad: *Estoy loco de amor*”.

Ya las notas dominicales no desembocan en la tristeza ni en la vejez, sino en el amor, se cambia el li-

notipo por la caligrafía florentina; lo escrito se convierte en epístola de amor, cartografía-bitácora de un enamorado que navega en aguas de la incertidumbre, y contagia a miles de enamorados que frenéticamente asumen esa vía de comunicación. Las notas de un “hombre de noventa años que no aprendió a pensar como viejo” dividen a la comunidad intelectual y los grafólogos; “Fueron ellos los que dividieron los ánimos, recalentaron la polémica y pusieron de moda la nostalgia”. A partir de las “cuitas de amor”, la teatralidad asume la historia textual en la repetencia de la “escena acomodada” todas las noches a las diez en el cuarto donde duerme Eglantina y “hacerlo visible”. Escena que se monta y desmonta llevando la habitación desde lo imaginado a lo real; “La alcoba quedaba entonces tan escuálida como fue en sus orígenes para los amores tristes de los clientes casuales”. Así se separan los abismos entre el amor y el sexo, cuando el narrador reconoce a través de Rosa Cabarcas que: “El sexo es el consuelo que uno tiene cuando no le alcanza el amor”.

El intento de poblar espacios, domesticándolos, como los intentos por llevar la casa al cuarto del burdel para humanizarlo en la senda del amor y los arquetipos de la familia del narrador, representados por los libros, los cuadros de la madre, la

música de Mozart, las flores nuevas que sustituyen el estatismo y rigidez de las flores de papel, se realiza la transmutación de tiempos y espacios para volverlos complementarios; así lo metaforiza la frase escrita por el narrador en el espejo del baño en el cuarto donde “duermen”: “Niña mía, estamos solos en el mundo”, frase que simboliza un compromiso unilateral, puesto que ella es ajena a los acontecimientos; sólo espera ser poseída, ser sacrificada. Aun más, no sabe leer ni escribir, por tanto, ese mensaje nunca le llegará para establecer la reciprocidad. Ello conduce a un destino, el amor es un acto de la imaginación; un acto percolativo dirigido al espectador de los acontecimientos, al lector de la novela.

Es casi un año, y la relación carnal no se concreta, sino que se distrae entre las ilusiones de amor. Por ello, su preocupación en torno a Delgadita, “que se estaba volviendo antes de tiempo”. Está próxima a cumplir quince años, el umbral para convertirse de niña a mujer, y estar más cerca de los peligros de la tentación carnal. El cumpleaños de la niña propicia el regalo de la bicicleta, la “mejor bicicleta” que no sólo se convierte en el presente para agasajar a Delgadina, sino que es “vehículo” para mostrar su vejez de “navegante feliz”, reconciliarse con los años a través del amor. La no-

che del cumpleaños de Delgadina se produce una “aspiración” del humor del cuerpo joven y virgen a través de los besos y la exhalación de “una fragancia montuna”. Tal y como Gouville, el personaje del *Perfume*, sorbe la fragancia de la muchacha que destripa ciruelas, hasta matarla para arrancarle su esencia enigmática.

Así “aspira” la esencia del cuerpo dormido. En especie de ritual, obtiene la vitalidad que le otorga el amor y lo hace olvidar sus noventa años, y seguir viviendo en ese mundo de fantasía que tiene como templo la habitación de encuentros furtivos y la gran cartelera de los anuncios amorosos, representada por el espejo del baño; “Entonces fui al baño y escribí en el espejo: *Delgadina de mi vida, llegaron las brisas de navidad*”. Esas brisas de diciembre que traen consigo los recuerdos y experiencias de los tiempos infantiles que vuelven a sentirse, ochenta años después, por artilugio de las “brisas” posibilitadoras del reencuentro; “No era raro entonces que las ráfagas de diciembre nos permitieran encontrar por sus voces a los amigos desperdigados en burdeles remotos”.

La memoria sigue sostenida por las “voces” y “olores” que como agentes proxémicos, posibilitan la trasmigración hacia tiempos pasados. Pero en esta ocasión, las brisas de diciembre, muestran la “iniquidad” de

la vida: Delgadina no puede “pasar” con él la navidad. Por lo tanto, lo asalta la nostalgia y recurre a dormir la noche de navidad en el cuarto de encuentros furtivos, una manera de estar más cerca de los recuerdos y mitigar la ausencia; “cuando llegó la noche no pude resistir la nostalgia y me fui al cuarto sin ella”. Y allí podemos conocer por primera vez en la novela, una acción “consciente” de Delgadina. Acción referida en el osito de peluche, al cual sorprende abrazando. Oso de peluche que tiene una tarjeta reveladora; “Para el papá feo”. Según Rosa Cabarcas, Delgadina está aprendiendo a leer y escribir a través de los mensajes que él le deja en el espejo. Esto nos sugiere una conclusión taxativa: Delgadina lo percibe como un padre, lo que anula el deseo carnal y abre aun mas la brecha de la imposibilidad, cuando lo extremadamente manifestado se orienta a satisfacer las necesidades materiales de Delgadina.

Allí se homologan las fronteras, el amor se hace filial, el padre desplaza al amante empedernido, el espacio del burdel se domestica a través del amor y el traslado de las cosas de su madre para hacer mas grato el ambiente a Delgadina; “Porque el amor me enseñó demasiado tarde que uno se arregla para alguien, se viste y se perfuma para alguien, y yo nunca había tenido para quien”. La incausalidad inicial, crea la cau-

salidad textual, los extremos se invierten y las certezas de la ficción se hacen contundentes: “Siempre había necesitado el silencio para escribir porque mi mente atendía más a la música que a la escritura. Entonces fue al revés; sólo pude escribir a la sombra de los boleros. Mi vida se llenó de ella. Las notas que escribí aquellas dos semanas fueron modelos en clave para las cartas de amor.

6. La imprevisibilidad y el estallido del amor en el reino de la utopía

La imprevisibilidad inicial representada por la alteridad producida por la relación abyecta entre un viejo y una adolescente virgen, posibilita otra imprevisibilidad, el surgimiento del amor y el aplacamiento de lo erótico. Un viejo muere de amor, haciendo que el burdel como no-lugar cultural, se constituya en el centro de la historia textual, deje de ser periferia, y las connotaciones profanas se hacen candidas; “La verdad era que no podía con mi ama, y empezaba a tomar conciencia de la vejez por mis flaquezas frente al amor”.

El viejo que en principio se indicia como siniestro se vuelve cándido y amoroso, descubre el amor desde la imposibilidad de la realización, ama desde la incertidumbre, ama desde la alteridad que le produce su identidad narrativa o novelesca. Es

un amor puro que vence las acechanzas de la no virginidad de Delgadita, a quien vuelve a reencontrar dormida en el cuarto del burdel. Un estallido de ira es la prueba de su amor, el convencimiento de su derrota frente a las huestes del amor. Es la prueba consolidativa del amor, donde no importa la virginidad y el acto inmediato de su apropiación, sino Delgadina como mujer, el otro yo femenino que viene a complementar el yo masculino, la homologación de lo escindido social e históricamente en los espacios del burdel. La novela se hace reino de la utopía, el deseo erótico inicial se transforma en sueño de amor; “lo que me dio la determinación que me hacía falta no sólo para escribir esta memoria, sino para empezar sin pudores con el amor de Delgadina”.

Entonces, la vejez comienza a minar los pasos del narrador-personaje, y a consumir el discurso en “los presagios inequívocos del final”, final apoteósico que se produce cuando sobrevive a sus noventa años escuchando las doce campanadas que ponen punto final a ese día, durmiendo a un lado de Eglantina; “que empezaron a cantar los gallos, y enseguida las campanas de gloria, los cohetes de fiesta que celebraban el júbilo de haber sobrevivido sano y salvo a mis noventa años”. Y desde ese momento, hace un pacto con

Rosa Cabarcas, al querer comprarle la casa para convertirla en su refugio de amor; un pacto que al morir alguno de ellos, el otro se quedará con todo y se lo legará a Delgadina. Y allí surge la mayor imprevisibilidad del relato; al conocer el nonagenario narrador, por parte de Rosa Cabarcas, que Delgadina está “lela de amor por él”. Lo inverosímil se agencia en el relato, al referir el mundo de los sueños de Delgadina como un mundo consciente y reflexivo; el espacio onírico es el espacio semiótico que ha permitido la homologación de las fronteras, la conversión de los no-lugares en lugares de la realización y la felicidad. Entonces, lo profano se seculariza bajo la ritualidad del amor, que hace de la ficción, la realidad desde donde escribe la memoria el anónimo anciano; “Era por fin la vida real, con mi corazón a salvo, y condenado de a morir de buen amor en la agonía feliz de cualquier día después de mis cien años”. Al final, los límites se diluyen, el plazo de vida se extiende a los cien años, lo cronológico cede frente al mundo posible literario que disipa los temores y flaquezas físicas, vence el olvido y reconstruye una memoria desde los no-lugares culturales para el enriquecimiento de un espacio semiótico que se vuelve infinito bajo la lectura de los interpretantes.

Bibliografía

- AUGÉ, Marc (1993). *Los no-lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobre modernidad*. Barcelona. Gedisa.
- BAUMAN, Zygmunt (2003). “De la igualdad al multiculturalismo” en *Comunidad*. Buenos Aires. Siglo XXI.
- CAPRETTINI, Gian Paolo (1997). “La noción de límite en la semiótica textual de Iury Lotman”, en: *En la esfera semiótica lotmaniana*. Valencia. Episteme. 37-45.
- CÁRCAMO, Luis Ernesto (2000). “Cuerpos que (se) queman: mujer, indio y propiedad sexo-cultural en Rosa Guerra”, en: *Sexualidad y nación*. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Pittsburgh.
- FOUCAULT, Michel 1989. *Vigilar y castigar*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- FUENMAYOR, Víctor (2005). <<Entre cuerpo y semiosis: La corporeidad>>. VI Congreso Latinoamericano de Semiótica. IV Congreso Venezolano de Semiótica. Simulacros, Imaginarios y Representaciones. Maracaibo.
- LOTMAN, Iuri M. (1971). «Sobre el mecanismo de la cultura», en *La Semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura* (Selección y traducción del ruso de Desiderio Navarro). Madrid: Cátedra (Colección Frónesis), 2000, páginas 168-193 [Escrito con B. A. Uspenski].
- LOTMAN, Iuri M. (1978). «El fenómeno de la cultura», en *La Semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio* (Selección y traducción del ruso de Desiderio Navarro). Madrid: Cátedra (Colección Frónesis), 1998, páginas 25-41.
- LOTMAN, Iuri M. (1981). «El texto en el texto», en *La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto* (Selección y traducción del ruso de Desiderio Navarro). Madrid: Cátedra (Colección Frónesis), 1996, páginas 91-109.
- LOTMAN, Iuri M. (1983). «Asimetría y diálogo», en *La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto* (Selección y traducción del ruso de Desiderio Navarro). Madrid: Cátedra (Colección Frónesis), 1996, páginas 43-60.
- LOTMAN, Iuri M. (1984). «Acercas de la semiosfera», en *La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto* (Selección y traducción del ruso de Desiderio Navarro). Madrid: Cátedra (Colección Frónesis), 1996, páginas 23-42.
- LOTMAN, Iuri M. (1985). «La memoria a la luz de la culturología», en *La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto* (Selección y traducción del ruso de Desiderio Navarro). Madrid: Cátedra (Colección Frónesis), 1996, páginas 157-161.
- LOTMAN, Iuri M. (1992). *Cultura y Explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social* (Traducción de la versión italiana de Delfina Muschietti. Prólogo de Jorge Lozano). Barcelona. Gedisa, 1999.

- LOTMAN, Jurij M. y Escuela de Tartu (1979). *Semiótica de la Cultura* (Introducción, selección y notas de Jorge Lozano). Madrid: Cátedra.
- LOWENTHAL, David (1998). *El pasado es un país extraño*. Madrid. Ediciones Akal.
- ORTEGA y GASSET, José (1971). *Estudios sobre el amor*. España. Alianza Editorial.
- RICOEUR, Paul (1999). *Historia y narrativa*. Paidós. Barcelona.
- SODRÉ M. (1998). “El poder” en *Reinventando la cultura*. Barcelona. Gedisa.