CARMEN DE MORA VALCÁRCEL
ALFONSO GARCÍA MORALES
(Eds.)

ESCRIBIR EL CUERPO

19 asedios desde la literatura hispanoamericana

UNIVERSIDAD de SEVILLA

SECRETARIADO DE PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

SEVILLA, 2003

Serie: Colección Abierta
Núm.: 62

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito del Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

Motivo de cubierta: Performance de Ángela Lergo.
Cortesía de Galería Begoña Malone. Fotografía José Morán.

© UNIVERSIDAD DE SEVILLA
SECRETARIADO DE PUBLICACIONES. 2003
Porvenir, 27 - Tlf. 95 448 74 46 - 51 - Fax 95 448 74 43
Correo electrónico: secpub2@us.es
http://publius.cica.es

© CARMEN DE MORA Y
ALFONSO GARCÍA MORALES (eds.). 2003

I.S.B.N.: 84-472-0772-2
DEPÓSITO LEGAL: SE-2478-2003

IMPRIME: GRAFITRÉS, S.L. - UTRERA (SEVILLA)
Cristóbal Colón, 12 - Tlf./Fax 95 486 15 61
E-mail: grafitres@teleline.es

Los placeres robados en El último cuerpo de Úrsula *de Patricia de Souza*

CARMEN MÁRQUEZ MONTES
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

El cuerpo es un bien común que estuvo vetado a la mujer durante veinte siglos, sólo a partir de los años cincuenta y sesenta del siglo anterior ésta se planteó rescatarlo, apropiarse de él y convertirlo en su territorio de placer, frente al objeto del otro que hasta el momento venía siendo. Esto conlleva a que tome conciencia de sí misma como soma y analice los procesos de su propio cuerpo, que, quizá, resulta más llamativo en el mundo de las artes plásticas que en la literatura[1].

Las artes plásticas introducen a los espectadores en sus montajes, haciéndolos partícipes en las sensaciones y en el territorio de su propia anatomía. En esta línea, la mujer trata de recuperar su cuerpo y alejarlo del estereotipo del desnudo femenino y es ella la que juega ahora con él como territorio propio, indagando y preguntándose por sus propias peculiaridades y por su lugar en la sociedad[2]. Algunas de las artistas de estos momentos que realizan acciones dentro de esta estética son Ester Ferrer, Simone Forti, Miriam Shapiro, Virginia Painting de Kubota, Yoko Ono, Gina Pane, Joan Jonas, Rebeca Horn Adrian Piper, etc.[3]. En el ámbito hispanoamericano resulta interesante la figura de la cubana Ana Mendieta[4]. Esta línea iniciada a finales de los cincuenta y a principios de los sesenta continúa de modo ascendente hasta la actualidad. Por ejemplo se puede citar a Cindy Sherman[5].

---

1. En esos momentos las artes plásticas se decantan de forma muy clara por las acciones, los happenings, instalaciones, etc... El movimiento *Fluxus* y el *Body art* están en plena efervescencia.

2. Ya en 1956 la artista japonesa Tanaka realiza una acción que consistió en vestirse con un abrigo de bombillas y tubos de neón, como metáfora de lo que había venido siendo la mujer en la sociedad.

3. Aunque es cierto que en épocas anteriores hubo mujeres con similares pretensiones, la verdad es que se trataba de islotes, como ejemplo baste citar a Frida Kalo y toda su obra en la que ella misma, su cuerpo, fue objeto de arte.

4. Artista formada en Estados Unidos que estuvo impregnada de esta nueva forma de crear, su obra parte siempre de su propio cuerpo como materia artística. Quizá una de sus acciones más sorprendente fue la realizada en 1973, en la que aparecía con el cuerpo desnudo y ensangrentado, dramatizando una violación. Más adelante lo utiliza como elemento que encarna una explosión de energías en permanente cambio, graba su silueta en la tierra, en la roca, en el tronco de un árbol, etc. como intento de acercarse a sí misma y a su entorno.

5. Quien hace una serie de fotografías en la década de los ochenta donde ella es el punto de mira

Desde luego, las acciones y performances han ido evolucionando e incorporando las nuevas tecnologías, sobre todo el videoclip y, además, tomando el cuerpo no ya sólo como representación, sino como metáfora, donde es mayor la sugerencia. Y en este sentido, quien ha llegado más lejos en las acciones, siendo el cuerpo el referente y el objeto de arte en sí mismo, es la francesa Orlan[6].

Del mismo modo que las artes plásticas han ido recuperando el territorio del cuerpo como elemento simbólico de la búsqueda de la propia identidad de la mujer y de la necesidad de hallar su espacio en la sociedad, en la literatura percibimos una tendencia similar. Las escritoras, que han entrado en el mundo de la escritura activamente en el siglo veinte, han tratado de hacerse un espacio y de lanzar su propio discurso, no ya sólo desde un discurso feminista militante sino para dar a conocer un imaginario que no estuvo presente hasta el momento en la literatura. El imaginario, el *corpus* de la literatura, con toda su riqueza temática e idearia, está absolutamente desequilibrado, pues ha sido elaborado desde una perspectiva masculina, salvo contadas excepciones[7]. De manera que es ahora cuando está siendo completado con una serie de discursos que faltaban en él.

En el ámbito hispanoamericano, al igual que en otros, se han ido sumando al *corpus* literario una serie de obras escritas por mujeres, especialmente desde la década del veinte[8]. Desde estos momentos han ido entrando desde diversos frentes y con diversos discursos. Generalizando un poco, hemos de decir que en un principio los textos incidían de forma más destacada en la descripción del entorno más cercano, el mundo de la familia y la realidad más cotidiana ha llenado esas páginas, para, poco a poco, ir ampliando el campo hasta tratar los temas más diversos. Y como bien señala María Jesús Fariñas, en la década de los ochenta, las escritoras «van haciendo [cada vez] más notoria la afirmación de sus diferencias, y no sólo frente al orden simbólico masculino o frente a las diferencias entre mujeres»[9], sino desde las concepciones más amplias y desde los más amplios espectros temáticos.

---

del objetivo, adoptando estereotipos diversos de chicas muy femeninas, acentuando la percepción de la mujer objeto, para después ir degradándolo.

6. Nacida en Francia en 1947 y desde la década de los noventa comenzó a realizarse innumerables operaciones de cirugía, las cuales son filmadas mientras que ella lee manifiestos, con una intención irónica y muy extremista de criticar el ideal de belleza femenino que preconiza el discurso hegemónico. Con una clara intención de tratar de apropiarse, de hacerse su hueco en un mundo donde lo universal es siempre masculino, y donde la mujer sólo ha sido objeto de teorías masculinas. Se trata de un grito para hacerse oír, para recuperar la palabra, su palabra y así poder desmontar el imaginario y la imaginería imperantes hasta el momento.

7. En este sentido cfr. RIVERA GARRETAS, Mª Milagros, *Nombrar el mundo en femenino*, Barcelona, Icaria, 1994; ARKINSTALL, Cristina, «La historia del feminismo y el canon», en ZAVALA, Iris (ed.), *Feminismos, cuerpos, escrituras*, Santa Cruz de Tenerife, La Página Ediciones, 2000, pp. 143.174; y DUPLA, Christina, «El recuerdo de unos inicios. Una breve reflexión sobre hispanismo y feminismo en Estados Unidos y España», en ZAVALA, Iris, op. cit., pp. 133-142.

8. Hay que mencionar que también se ha realizado en el siglo XX una importante labor de rescate de autoras que habían quedado relegadas por las historias de la literatura.

9. FARIÑAS, María Jesús, «De cuerpos textuales y metáforas», en ZAVALA, Iris, op. cit., p. 194.

Entre la gran diversidad de temas y tratamiento de los mismos, hay que destacar el del cuerpo, que, con todos sus matices, ha ido apareciendo desde las posturas más generales y desde las concepciones y apreciaciones de la diferencia de género. De este modo, poco a poco la mujer ha ido haciendo de su cuerpo un campo, un espacio de escritura, indagando desde él. Desde sus propias peculiaridades y circunstancias ha ido acercándose a la realidad circundante y a los acontecimientos y sensaciones, pero desde la propia peculiaridad de ser social dentro de un cuerpo con unas características específicas, como muy bien señala Lucía Guerra:

> Para algunas feministas de la década de los años setenta, el cuerpo, con toda su contingencia, es el punto de referencia con el cual nos aproximamos a nosotras mismas y a la realidad circundante. Puesto que de ese cuerpo dependerá nuestro modo de situarnos en el mundo, él constituiría una manera propia de experimentarlo, de intuirlo y, eventualmente, de organizarlo[10].

Esta idea tiene sentido si al indagar en las teorías generales sobre el cuerpo hallamos la constatación, por otra parte lógica, de que éste es el principal instrumento con el que nos relacionamos con nuestro entorno[11], como nos decía Lucía Guerra. En el sentido de tratar la corporeidad para tomar conciencia de la identidad, que la experiencia del cuerpo sitúa en la dimensión espacial y temporal[12].

En este contexto, con un camino ya transitado, se inserta la obra de la joven escritora peruana Patricia de Souza[13], quien publica su primera obra, *Cuando llegue la noche*[14], en 1994, a la que sigue *La mentira de un fauno* (1998), *El último cuerpo de Úrsula* (2000) y, *Stabat mater* (2001). Es autora, además, del libro de cuentos *Casa de espinelas* (inédito). A lo cual hay que añadir un gran número de cuentos publicados en diversas revistas y en la prensa. A la creación de ficción se suman sus colaboraciones habituales, sobre literatura y pintura en prensa y revistas del ámbito iberoamericano.

A pesar de ser aún escasa su obra de ficción, lo cierto es que la autora se inscribe como uno de los valores más destacados de la joven narrativa peruana, tal y como afirma el crítico Iván Thays al señalar que «puede significar un estilo y un aliento inconfundible en la poco matizada literatura peruana»[15]. Y si esto es cierto, es debido a que ha configurado ya un mundo creativo propio y muy personal,

---

10. GUERRA, Lucía, *La mujer fragmentada: historias de un signo*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1985, p. 149.

11. En este sentido cfr. STAROBINSKY, Jean, «Breve historia de la conciencia del cuerpo», en FEHER, Michel y otros (eds.), *Fragmentos para una historia del cuerpo*, Madrid, Taurus, 1991, pp. 353-370. Especialmente pp. 368-369.

12. Tal y como ha sido tratado el tema por Dostoyewski, Thomas Mann, J. P. Sartre o Samuel Beckett.

13. Cora-Cora (Estado de Ayacucho), 1964.

14. Conformada por una novela corta y tres cuentos.

15. «Un fauno en la penumbra», en http://bibvirtual/lperuana/sesouza/unfaunoenlapenumbra (22-06-2002).

donde recalan una serie de constantes temáticas como la soledad, la alienación, el dolor, la violencia, el cuerpo, la carencia de afectos, etc. Destaca en su narrativa la creación de personajes, que se van conformando por sus acciones y sus reflexiones, la narradora desaparece tras unos seres desesperados, violentos, confusos, que viven situaciones límite. Y es a través de ellos como se configura su mundo creativo. Hecho que viene a confirmarse cuando la autora menciona que lo que «importa es lo que mueve al personaje a actuar»[16].

Quizá sea la violencia uno de las temas que aparecen de forma más destacada en la narrativa de Patricia de Souza, pero siempre de un modo sutil, misturado entre otros motivos. En este sentido, la autora se encuadra en esta línea temática de larga tradición[17], pero intensificada en estos momentos debido a la terrible situación sufrida en Perú durante la década de los ochenta. Así pues, ese «monstruo de miles de ojos y de miles de tentáculos»[18], como la denomina Cronwell Jara, se rastrea en la obra de narradores, dramaturgos y poetas peruanos en las últimas décadas. Una violencia que «no sólo destruye la vida física sino además nuestras posibilidades de hacernos y sentirnos más humanos»[19], continúa diciendo Jara. De ahí que los personajes aparezcan asolados y alienados, buscando continuamente una identidad y un espacio en el que poder desarrollarse. Esta situación se intensifica aún más en el ámbito femenino, pues unido a lo anterior, debe luchar continuamente contra los estereotipos tradicionales, e incide en el tema del cuerpo como búsqueda y conocimiento de su propia identidad y relación con el entorno[20].

Tanto la recuperación de un territorio por parte de la mujer como la nueva concepción del cuerpo, como elemento indispensable para relacionarnos con el mundo, forman parte del acervo e imaginario de Patricia de Souza, amén de la violencia como realidad circundante vital y como fuente literaria. Elementos citados porque resultaría difícil que una novela como *El último cuerpo de Úrsula* se hubiese escrito sin esas referencias.

En *El último cuerpo de Úrsula* juega la autora con el redescubrimiento del cuerpo a través del dolor, de la parálisis progresiva que la protagonista sufre, parálisis que significa dejar de disfrutar los placeres que su cuerpo le proporciona. La narración, que puede insertarse en la tendencia de los *nouveaux barbares*, discurre con celeridad, al ritmo del monólogo interior del personaje. Patricia de Souza

16. En «A escribir me refiero», en http://bibvirtual/lperuana/sesouza/entrevista.htm (22-06-2002)

17. Tema éste transitado por una serie de autores en las últimas décadas, como Miguel Gutiérrez (*La violencia del tiempo*), Cronwell Jara (*Patíbulo para un caballo*), Augusto Higa (*Final del porvenir*) o Roberto Reyes Tarazona (*Los verdes años del villar*), entre otros.

18. JARA, Cronwell, «Visión de la violencia y del paisaje urbano en Lima en dos nuevas novelas», en KOHUT, Karl, MORALES SARAVIA, José y ROSE, Sonia V. (eds.), *Literatura peruana hoy. Crisis y creación*, Frankfur/Main–Madrid, Vervuert, 1998, p. 119.

19. Ibididem p. 119.

20. Un buen ejemplo de este proceso lo encontramos también en autoras peruanas de generaciones anteriores a la de Patricia de Souza, que indagan en temas y problemáticas similares, aunque cada una desde su propio ideario. Entre las que podríamos citar a como Carmen Ollé (*¿Por qué hacen tanto ruido?*), Giovanna Pollarolo (*Entre mujeres solas*), Patricia Alba (*O un cuchillo esperándome*), Rocío Silva Santisteban (*Mariposa negra*), Violeta Barrientos o Mariela Dreyfus (*Placer fantasma*) entre otras.

se inserta, pues, en la literatura del yo como estrategia literaria, desarrollada en el presente siglo y a la que inmediatamente se incorporaron las escritoras, como bien menciona Zulema Moret:

> La década de los veinte demarca una zona en la que la mujer se convierte en tema de discusión y de análisis [...], las escritoras desafían el paradigma heredado del realismo decimonónico, al incluir estrategias discursivas tales como cartas, los diarios, las narraciones en primera persona y el uso de la fragmentación[21].

Se trata, pues, de una novela escrita en primera persona, cuya sucesión está condicionada por los vaivenes del discurrir del pensamiento de la protagonista. Utiliza la autora la técnica del monólogo interior como género plenamente independiente, sin que en él exista instancia narrativa alguna que lo introduzca, es decir, que emplea el monólogo interior autónomo, tal y como denomina Dorrit Cohn[22] las obras en las que el monólogo es la única parte constitutiva del relato[23]. Hay, por tanto, una ruptura absoluta de la instancia narrativa en esta novela, tal y como corresponde a la convención adoptada por Patricia de Souza. Pero resulta llamativo que por el contrario no haya desaparecido la relación con el receptor, tal y como corresponde a este tipo de estrategia narrativa, sino que hay una continua alusión a los hipotéticos lectores. Amén de que la protagonista hace mención en todo momento a lo que está escribiendo, de manera que en ciertos momentos parece que estamos leyendo un diario o una confesión, como la propia protagonista apunta el principio[24]. Sea como fuere, lo cierto es que se inserta dentro de la narrativa que busca la reafirmación del yo o más bien del intento de conocimiento de la propia existencia. En este sentido debemos destacar cómo ciertos episodios narrados tienen un correlato en la vida de la propia autora[25].

La novela comienza de modo *ex abrupto*, dando cuenta de la fuerte tensión en la que se halla la protagonista, de ahí que dude antes que nada sobre cuál debería ser el comienzo de lo que ella denomina su «confesión», y reconoce su incapacidad para seguir un discurso lógico. Se puede considerar que el primer párrafo constituye ya una declaración de principios, sobre todo cuando afirma al final del mismo: «Esta confesión sigue el ritmo de mis sentimientos: es decir: disparatado. Está llena de ansiedad por la vida, por mi vida, por la que he estado dispuesta a hacer cualquier cosa» (p. 9).

21. «Y las niñas que crecen, ¿adónde van a parar?», en Iris ZAVALA, op. cit., p. 182. En este mismo sentido cfr. MASIELLO, Francine, «Texto, ley, trasgresión: especulación sobre la novela (feminista) de vanguardia», en *Revista Iberoamericana* (51), nº 132-133, 1985, pp. 807-822.

22. COHN, Dourrit, *Transparent Minds*, Guilford, Surrey, Princenton University Press, 1978. Citado por PRADO BIEZMA, Javier de y otros, *Autobiografía y modernidad literaria*, Cuenca, Universidad de Castilla–La Mancha, 1994, p. 261.

23. En este mismo sentido cfr. PRADO BIEZMA y otros , op. cit. p. 294.

24. «Esta confesión sigue el ritmo de mis sentimientos» (p. 9), en SOUZA, Patricia de, *El último cuerpo de Úrsula*, Barcelona, Seix Barral, 2000, p. 9. El resto de las citas se harán por esta edición.

25. La autora confiesa en una suerte de autobiografía que padeció una parálisis en su infancia, sus recuerdos del paisaje de la sierra, la separación de sus padres, etc.

Y sin más dilación comienza el siguiente párrafo diciendo «Hasta el día en que sufrí mi primera parálisis...» (p. 9) Es decir, nos adentra en su situación sin ningún preámbulo y sentando las bases de cuál es realmente su tragedia:

> comprendí que existía únicamente como carne, como materia, moléculas condenadas a transformarse en partículas que ignorarían la sutileza de los sentimientos; comprendí que dentro de mí estaba la muerte, y así conocí el odio que nace de esa frustración. Cuando ocurrió el accidente, entendí lo esencial: que el final empieza por la ausencia de placer (p. 9),

en una concepción similar a la citada por Wellershoff cuando afirma:

> Con la idea límite más extrema, la de la muerte próxima, se libera uno de todas las coacciones para seguir al placer –que allá, en las fronteras oscuras de la conciencia, se promete en el canto de las sirenas»[26].

Esta conciencia del final como sujeto activo de su cuerpo la precipita en una desesperada senda de búsquedas y por ende de reflexiones sobre diversas claves para explicarse su vida. A través, como se ha mencionado, de un discurso absolutamente deshilvanado e inconexo, que la lleva de un tema a otro, dando lugar a un conglomerado de sensaciones y actitudes, siempre en relación con los cambios y modificaciones que percibe en su cuerpo, se pregunta ¿qué nos queda? «un cuerpo, un cuerpo que se deteriora. Angustiémonos con nosotros mismos» (p. 25).

Angustia ésta de la que quiere hacernos partícipes, no solamente como meros observadores, sino como compañeros de viaje. Y esto sólo es posible si la acompañamos en su devenir existencial, viviendo activamente su proceso de deterioro a la vez que de descubrimiento. Quiere ganarse desde los instantes iniciales la complicidad del lector, y lo consigue a través de continuas apelaciones, unas veces con simples vocativos, otras para pedir mayor atención, para solicitar paciencia, como recurso para cambiar de tema, para dar un respiro, etc., como por ejemplo: «Ahora voy a hacer una pausa en este acelerado relato [...], voy a coger un vaso y llenarlo de whiski [...]. Salud, por ustedes» (pp. 38-39); pero, sobre todo, para lograr *attentum parare:*

> Hablaré, prometo que será una larga confesión (p. 22),
>
> (...) volveré sobre esto, lo prometo. Es más importante que intente contarles, al menos en parte, quién soy (pp. 105-106)
>
> (...) aún es muy pronto para decirlo todo» (p. 73); etc.

Es decir, lleva al lector de la mano, no permite que se escape ni que desvíe la atención. Además, como se ha dicho, en pro de un mayor acercamiento a lo narrado, la autora quiere hacer al lector cómplice absoluto de su protagonista en esta suerte de tour guiado por su sufrimiento. Y, desde luego, resulta curioso que el

26. WELLERSHOFF, Dieter, *Literatura y principio de placer*, Madrid, Guadarrama, 1976, p. 149.

personaje sea consciente de que sus escritos serán leídos, pues de no ser así no se entendería todo el andamiaje de apelaciones, hecho que, además, se constata en un pasaje en el que dice «es importante que cuente mi historia, porque sin ella este monólogo no interesa, y quiero que lo lean, que lo comenten y que me juzguen si eso les apetece». Lo que incide en la idea de que el personaje es consciente de estar realizando un ejercicio literario.

Además de estas apelaciones directas a los lectores, ella misma hace pequeños comentarios sobre la manera en que está contando su historia, a modo de acotaciones a su propio discurso, o más bien como apartes para tomarse un respiro y tratar de explicarse a sí misma la senda por la que transita. «¡Qué cantidad de digresiones! ¿Llevarán a alguna parte? A lo mejor sí, ¿por qué no? Sin ellas, no llegaré nunca al final» (p. 27).

Como ya se ha apuntado, el verdadero motor del argumento es el cuerpo, un cuerpo que la ha traicionado, que le ha impuesto una serie de normas que ella tratará de superar a través de una larga batalla que es la que narra, una batalla en la que ella cree que terminará venciendo, tal y como adelanta al inicio

> postrada sobre una cama, tuve que aprender a dialogar con mi cuerpo; un diálogo en el cual él estableció las reglas, por lo menos al principio. Después, aprenderé a dominarlo, ya verán de qué manera (pp. 10-11)

El camino de aprendizaje, en su búsqueda desesperada por tratar de encontrar un sentido a la situación límite en que se halla, la lleva a relatar retazos de su vida, desde la infancia, dando continuos saltos. Son pinceladas impresionistas que muestran a un personaje fuerte y vital, a pesar de los continuos reveses ha logrado defenderse y sobrevivir: «no era una niña indefensa, me habían crecido garras y sabía usarlas» (p. 19). Está marcada antes que nada por la violencia ambiental, la realidad peruana aparece a retazos, tratada desde un punto de vista generalizado, como un país que ha vivido sumido en el caos desde la llegada de los españoles, y que ha quedado escindido. No sólo entre el mar y la sierra. Curiosamente todo lo negativo le ha acontecido al personaje en la sierra, mientras que los recuerdos del mar siempre son más positivos, en ellos reconoce la protagonista haber vivido sus momentos más placenteros y de una cierta felicidad.

Y desde luego, está marcada por el abandono del padre, la falta de la figura paterna contribuye a que el personaje sienta una gran dependencia de los hombres, como menciona «necesitaba su presencia, la presencia de un hombre, y desde entonces no me engaño sobre mi debilidad por ellos» (p. 70). Unido a la escasa atención que le dedicaba su madre, absorta como estaba en la frustración de su propia vida. Todo lo cual puede tener relación con esa necesidad casi angustiosa de buscar caricias de los demás «hago cualquier cosa por el placer de una caricia en la piel» (p. 43). Como seña de la falta de cariño recibido con anterioridad, de manera que confunde el afecto real con el mero gesto físico.

Se ha sentido traicionada también por todos los hombres con los que ha mantenido relaciones, sobre todo por su marido y por el «poeta-pintor», con los que

ha vivido las situaciones más adyectas, pero que aceptaba como consustanciales a la vida y sobre todo «acepté el sometimiento que me impuso mi sed de pasión» (p. 14). A pesar de todo ha gozado de ellos, de sus cuerpos. Aunque en ocasiones se sintiese como un guiñapo, o como ella dice: «una garrapata que se aplasta con el dedo y deja una mancha de sangre» (p. 46), lo cierto es que ha sido siempre ella la que ha llevado las riendas de su vida y de sus pasiones. Ha elegido «yo decidía» (p. 17) y más adelante reconoce «Nunca me ocupé de saber qué quería el otro, nunca después de haberlo endiosado al elegirlo señalándolo con el dedo, entre tantos hombres» (p. 44), prefería dejarse llevar por su deseo.

Ha sido una degustadora de sensaciones y pasiones. Recuerda a los personajes de Carson McCuller que se dejan arrastrar por sus pasiones hasta grados insospechados, y por ende, caen en las mayores abyecciones, pero que viven intensamente. No se trata de un ser pasivo, es activa y ambiciosa con la vida, reconoce en un fragmento «Quiero y quise todas las experiencias, y no sólo una; *quiero descubrir todos los misterios del cuerpo y del deseo*» (p. 46). Del mismo modo que ha disfrutado de los placeres que le proporcionaban sus relaciones con los hombre, también se hallan continuas referencias a los demás placeres de la vida, menciona olores, sabores y, en definitiva, todas las sensaciones que proporciona el cuerpo, que captan los sentidos; reconoce en un pasaje «me gustan los sabores fuertes, graves, no los evanescentes» (p. 21). Hay pasajes de una gran riqueza plástica en los que menciona su goce por el sol, el aire, los colores del cielo, etc. Hay, en definitiva, toda una evocación a aquellas personas y momentos que le han transmitido placer. Se refleja en toda la obra la gran capacidad que tiene el personaje para percibir sensaciones y disfrutarlas, patente desde su edad más temprana, como claramente se manifiesta en las alusiones a su infancia.

Hay, no sólo en el momento de relatar esta historia, sino a lo largo de toda la vida de la protagonista, un deseo feroz por degustar todos los placeres que la vida proporciona: «¿Qué es lo que compartimos con los demás que no sea el placer y la vanidad?» (p. 43); «–¿Qué esperas de la vida? / –Placer, placer y más placer» (p. 44). Su modo de enfrentarse a la vida, su ética se anuncia, como menciona Lacan, «por la avenida, no del espanto, sino del deseo», no desde los imperativos impuestos por la sociedad y por las circunstancias externas a ella sino desde la responsabilidad del personaje con su deseo y con la materialización del mismo a través del goce. Éste es, pues, su modo de trasgresión, al que el personaje no ha querido ponerle límites: «nunca he conocido los límites del deseo, o sería mejor decir que nunca he hecho esfuerzos para encontrarlos» (p. 118).

Este anhelo se intensifica ante la certeza de poder disfrutarlo durante poco tiempo. Lo trágico es tomar conciencia de que es un ser para la muerte, y que esta certeza está tan cercana cuando sólo cuenta treinta años de edad. La tragedia de este personaje es que ha tratado de ejercer un dominio absoluto de sí misma y de todo cuanto lo rodea, ya sean personas u objetos, y, desde luego, siempre intentado dominar su propio cuerpo, lanzándolo en pos del deseo, haciéndolo disfrutar de los placeres. Y ahora se halla en una situación de absoluta indefensión por obra y gracia de su propio cuerpo, del que poco a poco va perdiendo el dominio. La

inversión ha sido absoluta. Ha encontrado la protagonista un gran adversario, su propio cuerpo. Todo su andamiaje intelectual sobre la vida, sus relaciones, sus comportamientos, quedan ahora supeditados a la negación de movimiento y por ende a la privación de sensaciones. A ello viene a sumarse un nuevo elemento, el dolor, el sufrimiento corporal, esa *terra incognita* nunca antes transitada. Podría decirse que esta mujer es una suerte de nieta literaria del Monsiuer Teste de Paul Valéry. Al igual que Monsieur Teste, creía conocerse, en la medida en que ello es posible, «desconozco la seguridad de la certeza, no hago sino bucear en el caos sin herramientas» (p. 45), pero ahora está entrando en un nuevo sistema de conocimiento más complejo, no es sólo el conocimiento del exterior, sino de cada uno de sus recovecos, de ese entramado de piel y perfiles; ahora conoce cada resquicio interior de su cuerpo, músculos y fibras que nunca imaginó poseer. El dolor le está revelando la existencia de otros espacios, otros entresijos. Es una espectadora de sí misma, pero no por deseo propio, no desde ese tálamo de dominadora, sino desde el de dominada por esa fuerza azarosa, nefasta e inmanente. Ahora percibe, como menciona Valéry, que en la persona siempre acecha la no persona.

La descripción del dolor es una gran constante, por una parte el dolor físico, ese que:

> Había pensado que podía programar [el dolor], saber cuándo me entregaba y cuándo terminaba él. Nada más falso. El dolor es inútil porque nunca somos capaces de ser sus dueños, nunca podemos transformarlo en nada más que lo que es, y así nace lo tragicómico; terminamos siendo los actores de nuestra propia tragedia (pp. 26-27)

A ese dolor físico se le une el dolor que producen las heridas del alma, que están en continua simbiosis con lo corpóreo.

A pesar de la mención que hace del gran poder del dolor, el personaje, en consonancia con su carácter, no cae en ningún momento en la autocomplacencia, quiere gozar incluso de su propio sufrimiento. No quiere que su YO sea anulado y excluido por el enemigo, por ese adversario sinuoso que se ha colado en su existencia. De ahí que se intensifique aún más su deseo absoluto de placer, hasta desarrollar plenamente una concepción hedonista ante la vida. Ha encontrado un nuevo hombre en su vida, lo que, en parte, le da nuevos bríos para encaminarse por el sendero del hedonismo que la ha llevado a galantear con la automutilación: «quiero ver la vida extinguirse en cada una de mis partes vitales, tal y como lo he visto durante la mutilación; he ahí mi gran ambición: ¿es mucho pedir?» (p. 122). Su cuerpo la ha traicionado pero ella no se dejará vencer por él porque es una posesión propia:

> ¡Oh, sí, este cuerpo, incluso mutilado, es todo lo que poseo! Este cuerpo de piernas torneadas [...] y talle delgado, este cuello, estas manos nerviosas, estos cabellos largos y desgreñados que nunca he logrado dominar, estos ojos pardos que me recuerdan mi origen, estos pómulos altos y aindiados, esta boca grande y estos dientes blancos... (¿tendría que volver a decir y *este cuerpo mutilado*?); este cuer-

po que ha soñado con las caricias de todos los hombres que ha deseado, este cuerpo donde se ha inscrito cada uno de esos recuerdos como las largas líneas de mi piel, este *cuerpo-escritura*, es lo único que me pertenece... (p. 123),

por ello extraerá placer de él hasta sus últimas consecuencias, porque «El placer es la única reconciliación legítima» (p. 37). Así que ha atentado contra su vida, hecho que vive desde la concepción heiddeggeriana de que la genuina angustia existencial es la libertad para la muerte. Un camino al que se ve abocado el personaje, como ya se ha dicho, debido a la dura batalla mantenida con la enfermedad instalada en su cuerpo. La libertad está en elegir, y ella la ejerce de modo violento, como arma trasgresora frente a su propio cuerpo y sobre todo frente a la sociedad que condena y coarta ese acto de libertad que le proporcionará liberarse de la angustia vital: «la mentira, la felonía, la crueldad me parecen nada con este sensación de volver a sentir mi cuerpo [...]. Estoy servida en una gran fuente de plata a la vida...» (p. 124). Y ante esa certeza de ser un objeto más se lanza en pos de su última batalla, y lo hace como un acto ritual, enredada con otro cuerpo al que poseer y la posea de un modo absoluto, saboreando un círculo mágico en el que la vida y la muerte estuviesen presente:

Sí era necesario un acto violento como ése para consolidar mi libertad, y también necesario que otro lo hiciera por mí, que fuese Orlando [...]. Lo hubiese hecho yo si no lo hacía él. Cortaría mis pezones con frialdad. La parálisis no me ganaría esta vez, y eso él lo entendió con los ojos nublados por la frustración y el miedo, quizá atraído por el misterio que encerraba, en un círculo de fuego, a nuestros cuerpos. Orlando decidió arrancarlos con los dientes hasta llenársele la boca de sangre y carne, horrorizado por esa manera de posesión, sin saber qué es realmente la mutilación y sin comprender que el secreto del cuerpo no existe: es inventado (p. 124-125).

El entramado narrativo de Patricia de Souza nos lleva a la idea inicial, es decir que el cuerpo es un elemento de relación con el entorno y de conocimiento, tratar de desentrañarlo es sinónimo de desentrañar nuestra propia esencia. La parálisis del personaje es la argucia de la que se ha servido la autora para adentrarnos en el análisis de otros temas y motivos recurrentes. La alienación en la que se halla el personaje no ha nacido de la enfermedad, sino que venía existiendo desde su infancia, estaba marcada en su piel, sólo que ahora se ha intensificado, cuando es plenamente consciente de la muerte, aunque ésta atañe sólo a los sentidos, pero muerte al fin y al cabo. Y este hecho ha posibilitado que se adentre en el análisis de toda su existencia, que ha plasmado una personalidad plural, con pocos puntos de apoyo en verdades inamovibles. Donde juega un importante papel el contexto al que pertenece la autora y su personaje, un entorno violento, no sólo la violencia física sino la de los actos más nimios y sobre todo la de las palabras. A pesar de que el espacio apenas es vislumbrado, como es propio de estas narraciones, sabemos que la vida adulta de la protagonista se ha desarrollado dentro del hábitat propio del hombre urbano. Sólo al final tenemos constancia de que se encuentra en la cárcel, a la espera del juicio por haber atentado contra su vida y de que ha fracasado en el intento.

A esta parquedad se suman las escasas alusiones a otros rasgos del personaje que quedan fuera de la batalla con su cuerpo, por ejemplo sólo conocemos su profesión a mitad de la obra y sabemos el nombre pasada la mitad de la narración. Estos datos no son indispensables para adentrarnos en el entramado principal, que no es otra que la relación conflictiva entre el cuerpo y el mundo, entre un cuerpo que deja de desarrollarse normalmente en un mundo que continúa y que sigue estando lleno de todos los objetos de deseo de la protagonista. No puede saciar sus deseos, es decir los placeres de la vida le han sido negados. De manera que el deseo se intensifica con la falta, y la protagonista invoca su necesidad ante esa ausencia de poder saciarse con lo que pasa ante sus ojos. Ya todos sabemos cuánto debe el deseo a la prohibición. Unido a otros temas y motivos recurrentes, como la soledad como elemento consustancial al género humano «Mi vida no me parece más que la espera de ese veredicto cruel: la soledad que llegará tarde o temprano» (p. 40), la dificultad para hacer conocer a los demás los sentimientos, la alienación galopante que nos atrapa, la absoluta indiferencia ante los problemas de los demás, que en la novela se refleja en el humor oscuro con el que cuenta y reflexiona el personaje sobre las acciones de los demás, etc.

Todo ello narrado con un lenguaje árido, plagado de aristas punzantes en correlato perfecto con los sentimientos, o más bien, con el sentir del personaje. Personaje activo y dominante que se niega a verse relegado a sufrir pasivamente, es esa la fuente de rebeldía de su largo monólogo en el que nos lanza bofetadas de rabia.

La autora tiene un gran sentido del ritmo, sabe hilvanar los episodios con efectividad y riqueza expresiva, sin hacer ningún tipo de concesiones al género ni a los lectores. No pone límites a su expresión narrativa, todos los recursos están a su servicio, sin importarle demasiado ser fiel a nada más que el discurrir de lo contado. De ahí que resulte difícil encuadrar esta novela como diario, confesión o monólogo interior autónomo. Patricia de Souza tiene un amplio imaginario, en temas y recursos narrativos, que ha sabido utilizar, tamizadas desde su propia identidad, para redundar en una obra personal, plagada de retazos de la vida de la propia autora y de todo su entorno vital, pues como ella misma reconoce «la literatura es mi caja de herramientas con la que me paseo por el mundo tratando de dibujar la figura geométrica que una mi experiencia personal con aquella del mundo»[27].

Autora comprometida con su entorno y con la literatura, creando vidas humanas en el papel cargadas de sinceridad, que son voceros de la sociedad en la que les ha tocado vivir, a través de situaciones límites, de juegos con la corpereidad y las pasiones, etc. Una literatura inquietante y sugestiva, en una línea similar a la que se encuentra en autoras jóvenes de otras latitudes[28].

27. En «A escribir me refiero», *op. cit.*

28. Como podría ser la obra de las españolas Pilar Pedraza (*La fase el rubí*) y Lourdes Ventura (*Casa de amantes*), la británica Jeanette Winterson (*La pasión*, *Escrito en el cuerpo*) o la belga Amélie Nothomb (*Atentado*) por citar algunos nombres.

Patricia de Souza desarrolla y reflexiona en esta novela sobre su concepción del mundo y del género humano a través de esta relación conflictiva generada entre la protagonista y el entorno, que no es otra cosa que la relación conflictiva entre el ser y el mundo. Un mundo cada vez más frenético y en el que se vive la alienación y escisión entre cuerpo e imposiciones, donde cada vez resulta más duro elegir, donde las relaciones interpersonales se complican y se hacen prácticamente imposibles, donde cada vez somos más conscientes de nuestra propia fragilidad. Esta novela es un grito a la libertad para elegir el modo en que se vive, una bofetada a los convencionalismos y un canto al deseo personal como fórmula para vivir acorde con nuestra ética. Materializado a través de la introspección y el diálogo con el cuerpo, que como dice Paul Valéry es «Objeto límite, siervo y dueño del conocimiento. Lugar de dicha y desgracia, del presente, del pasado y del porvenir, lugar del espacio. Todo esto sólo tiene sentido en virtud suya».