

## SEMIOLOGÍAS DEL DESEO EN *SIGNOS BAJO LA PIEL*, DE PÍA BARROS

*Diana C. Niebylski*

Universidad de Kentucky, Lexington

“La vida erótica de la mujer. . .sigue velada tras una oscuridad impenetrable”.

Sigmund Freud, *Three Essays on the Theory of Sexuality* (1905)

“¿Por qué hay tan pocos textos? Porque aún muy pocas mujeres recuperan su cuerpo”.

Hélène Cixous, *La risa de la medusa* (1975)

“Hablamos del sexo más que de ninguna otra cosa”, observa Michel Foucault en *La Historia de la Sexualidad* (1976), acusando la obsesión occidental con producir y diseminar un discurso de la sexualidad cada vez más voluminoso y advirtiendo que la proliferación de dicho discurso no acarreará consigo la liberación libidinal deseada. Por las mismas fechas, Hélène Cixous registra una queja evidentemente opuesta a la de Foucault, al lamentarse de que “las mujeres tienen casi todo por escribir acerca de la femineidad. . .de su sexualidad, es decir, de la infinita y móvil complejidad de su erotización” (*La risa de la medusa*, 1975).

La paradójica distancia que separa estas dos observaciones, históricamente contemporáneas y, sin embargo, tan discordes, está marcada y minada por lo que una rama de la crítica feminista, apropiando el término de Luce Irigaray, denomina la concientización de la *diferencia sexual*<sup>1</sup>. Oponiéndose a Foucault, quien sostiene que toda hermenéutica del sexo, por

<sup>1</sup> La diferencia entre estos dos puntos de vista reside no sólo en una distinta concepción del poder sino también en dos modos antitéticos de interpretar el poder transgresivo del discurso erótico. Como han señalado varias estudiosas de Foucault, el pensador francés se resiste a reconocer que el poder hegemónico pueda ser sistemáticamente debilitado o subvertido por mecanismos o discursos transgresivos. Al contrario, para Foucault todo intento nuevo de transgresión está en peligro inmediato de ser absorbido y digerido por el aparato del poder, sin que este último haya sido dañado o transformado en el ínterin.

más transgresiva que sea, se expone a caer víctima de los mecanismos represivos del poder y a ser digerida y regulada por éstos, varias teorías feministas contemporáneas insisten en la urgencia de revalorar la corporalidad y la sexualidad femenina, y en articular –sin reparos ni pelos en la lengua– una semántica del deseo erótico por y para la mujer. No es de sorprender, por lo tanto, que las últimas dos décadas (aproximadamente) hayan visto surgir un creciente número de escritoras y pensadoras contemporáneas cuyas obras exploran con creciente insistencia la dinámica erótica de la mujer. Alegando que los discursos eróticos falocéntricos de confiscar el cuerpo de la mujer para uso y placer exclusivo del hombre, estas escritoras se plantean un doble proyecto vindicatorio: por una parte, deconstruir los arquetipos tradicionales de la sexualidad; por otra, inventar nuevos códigos que sepan captar, imaginar y decir lo erótico desde un ángulo que incluya ampliamente a la mujer<sup>2</sup>. Con un optimismo que sus detractores califican de utópico, Cixous, Irigaray y otras concurren en que el discurso erótico femenino por cuya diseminación y proliferación debemos abogar ha de ser pluralista, excesivo, experimental e ilimitado. Se reconoce, sin embargo, que la tarea es ardua: para poder reconcebir el erotismo hay que reconstituir los parámetros (semánticos, simbólicos y económicos) de la sexualidad. El proyecto requiere nada menos que la reinvenición de una semiología del deseo o quizás, como señalaba Anaïs Nin en su diario, nada menos que la invención de un nuevo lenguaje del sexo.

Aceptando el reto de crear un discurso “ginotópico”<sup>3</sup> del deseo y una nueva semántica del cuerpo femenino erotizado, varias escritoras latinoamericanas contemporáneas han comenzado a explorar la economía libidinal de la mujer a través de sus textos y, conjuntamente, a explorar la escritura como materia erotizante<sup>4</sup>. Presta a facilitar la difusión de esta nueva

<sup>2</sup> Entre quienes han abordado temas relacionados a la corporalidad y el erotismo femenino cabe destacar también a Naomi Schor, Nancy Miller, Elizabeth Grosz, Iris Zavala, Lily Litvak y Miriam Díaz-Diocaretz.

<sup>3</sup> He optado por el término “ginotópico” en vez de ginocéntrico por dos razones: 1) entre las escritoras y teóricas del nuevo erotismo femenino creo notar un rechazo, explícito o implícito, de la centralidad, ya sea como paradigma teórico o fisiológico; si algo se privilegia en estos textos son los extremos, literal y metafóricamente; 2) varias de las escritoras que he examinado, y Barros muy especialmente, intentan recrear la experiencia libidinal a partir de una topología corporal fragmentaria, variable y altamente volátil.

<sup>4</sup> Cabe notar un igual o mayor interés por la literatura erótica entre las jóvenes escritoras españolas. Entre los autores de la colección *El espejo de tinta* –colección

escritura libidinal, la crítica latinoamericana ha comenzado a notar la prominencia del cuerpo y de la sexualidad en la obra reciente de algunas escritoras latinoamericanas contemporáneas, como Luisa Valenzuela, Griselda Gambaro, Cristina Peri Rossi, Gioconda Belli, o Zoé Valdés<sup>5</sup>. Hasta ahora, sin embargo, poco se ha escrito sobre la obra de la escritora chilena Pía Barros, cuya obra representa uno de los discursos eróticos más consistentemente (o insistentemente) elaborados en los últimos años. Desde *Miedos transitorios* (su primera colección de cuentos) hasta su obra más reciente, la narrativa de esta autora podría definirse como una peregrinación hacia la topografía del deseo femenino, a través de una semántica que logra captar el despertar erótico con una lubricidad que no deja nunca de ser inteligente y sonora a la vez.

Lacan insiste en que el deseo se inscribe en el cuerpo: especie de tatuaje con caligrafía de signos enervados. Dado que el deseo lacaniano es pura ausencia -ausencia imposible de satisfacer- la imagen del deseo escrito en el cuerpo resulta enigmática a la vez que fascinante: ya que la escritura del deseo nunca realizado (y, por lo tanto, nunca plenamente representado) tendría que ser algo como así como la palabra ideal de Mallarmé, un suspiro todo-sugere pero sin contornos visibles. Las escritoras que insisten en trabajar con la imagen lacaniana de escribir/inscribir el deseo en y con el cuerpo experimentan con un concepto del deseo menos pesimista, quizás, que el del psicoanalista francés, pero la mayoría encuentra útil el concepto del deseo como una realidad inexistente hasta ser inscrita en el cuerpo del lenguaje.

Al comienzo de su *Novela negra con argentinos*, Luisa Valenzuela presenta a una narradora/protagonista a la vez seductora y prolífica que intenta

dedicada exclusivamente al género erótico— se destacan las mujeres, tanto por su número como por la fama y rentabilidad de sus títulos. En las antologías de relatos eróticos más recientes figuran prominentemente un buen número de autoras. El fenómeno no ha pasado desapercibido para la crítica. (Ver Jorge Barruso, “La mejor literatura erótica en español es cosa de mujeres”, “Characteristic of Erotic Brief Fiction by Women in Spain” de Janet Pérez y Marta Altisent, y “El erotismo en la actual narrativa española” de Marta Altisent).

<sup>5</sup> No pasa inadvertido que un buen número de estas escritoras haya surgido en el Cono Sur (Chile, Argentina y Uruguay, concretamente), ante el sadismo perversamente sexuado de gobiernos ultra represivos. Sin embargo, las estrategias sádicas que rigen la dinámica entre la represión política y el control del erotismo femenino están fuera del ámbito de este ensayo.

curar la impotencia física y semántica de su compañero, incitándole a “escribir con el cuerpo” (16). La escritora/protagonista de la novela, mujer poco paciente para las ausencias y aún menos para las semánticas descaradas, expresa su filosofía de la escritura como un sumergirse visceralmente en el lenguaje: un “meterse hasta el fondo [del texto]. . . con el cuerpo” (17). El consejo parecería sustentarse de una concepción aún un tanto falocéntrica, tanto de la escritura como del acto de escribir, ya que el texto es visto como materia femenina (las letras) y penetrable, y el escritor concebido como una verticalidad deseosa de violar y violentar, aunque también de amar, esta materia prima del lenguaje con una virilidad normalmente reservada al hombre. Pero el escritor aquí es una escritora (mejor dicho, de los dos escritores/protagonistas, Roberta es la única que logra escribir algo), y la apropiación del poder de la palabra (fálica o no) tiene el efecto de nivelar diferencias, restableciendo la dinámica cuerpo/escritura dentro de un marco claramente femino-feminista.

Aún más “ginotópica” es la imagen con la que Pía Barros registra su deseo de inscribir “el calzón, el pubis y los dedos” en su texto, imagen que no se basa en una inversión de códigos, sino en una nueva conjugación entre la escritura del cuerpo y el cuerpo de la escritura. “Historia para ventana,” cuento perteneciente a la primera colección de la autora (*Miedos transitorios*), narra el descubrimiento de la protagonista de su propio goce, inducido por mano propia en doble sentido: el onanismo de la joven protagonista se ve reflejado en cierto onanismo semántico de la escritora, quien experimenta obvio placer al registrar el despertar sexual de su personaje. Algo más ambigua que la imagen de *Novela negra*, citada anteriormente, la de Barros puede sugerir una relación homóloga entre el cuerpo y el lenguaje, donde tanto el cuerpo que se inscribe en el texto, como el texto mismo, comparten atributos femeninos (reales en un caso, simbólicos en el otro). Lo que se recalca, sin embargo, no es la igualdad genérica entre cuerpo y lenguaje, sino el estrecho vínculo entre el placer masturbatorio que magnetiza el cuerpo de la protagonista y el placer narratológico que posibilita el texto. El intento de unir el cuerpo erotizado con el texto narrativo en una imagen que excluye el componente fálico (componente que está presente, como metonimia, en la imagen de *Novela negra* que menciono arriba) es notable, dado que apunta a la apremiante necesidad de descubrir una semántica erótica no falogocéntrica y anticipa el énfasis gino-erótico que caracteriza el imaginario y la semántica de *Signos bajo la piel*.

La estrecha relación entre el potencial erótico del cuerpo femenino y el descubrimiento de la voz de la mujer es el eje temático alrededor del cual gira el cuento “Virgilia y las palabras,” quizás el relato menos abiertamente erótico de *Signos bajo la piel* (1994). Sin duda, el relato más lírico de la

colección, este cuento explora un caso de afasia femenina, ocasionada por la verborragia falocéntrica del hombre que invade todos los espacios de la protagonista durante algunas semanas. Cohibida y literalmente silenciada por el discurso evidentemente (falsamente) omnisciente del aventurero que la lleva hasta el umbral del placer sólo para dejarla en ascuas, Virgilia llega a la triste conclusión de que “en su útero no cabía todo el universo, que un sólo hombre podía llenar todo el espacio con sus palabras y que una mujer no tenía palabras para contar lo pequeño” (84). Haciendo eco de la gráfica y memorable imagen de Irigaray, Barros nos recuerda que entre los “dos pares de labios” de toda mujer existe una íntima e ineludible relación. Si bien la frustración sexual de la protagonista tiene su origen en el repentino silencio del hombre (silencio que no interpretamos como impotencia, sino como indiferencia ante el deseo femenino), la incapacidad inicial de Virgilia, al no poder expresar su propio deseo, lo exime al hombre de la responsabilidad de satisfacerla. Por el contrario, el poder de censura del discurso erótico masculino queda brutalmente en evidencia. Habiéndose valido de las palabras del título para seducir a Virgilia, el aventurero cesa de hablar (es decir, descarta el falogocentrismo) en el preciso momento en que ella le permite sustituir el falo por el logos. En el único acto sexual que tiene lugar dentro del cuento –acto que tiene mucho de conquista y casi nada de seducción– el placer de la mujer queda fuera de toda consideración:

[e]lla no cerró los ojos y los mantuvo fijos sobre el hombre para ver qué palabras le entregaba ahora. . . El hombre sólo emitió un quejido ahogado para caer junto a ella y dormir. Virgilia se vio ahora tatuada de las palabras de los silencios, vestida púdicamente de letras, entretejida de grafías con las que el silencio del hombre la había amarrado. Sin palparse la boca, supo que ésta estaba sellada por dos palabras en forma de cruz (86).

Mucho más tarde, cuando Virgilia decide por fin rescartarse de su silencio, quitándose la mordaza impuesta por la decepción del encuentro con el hombre, la imagen del sello en forma de cruz da paso a la ondulante y suntuosa imagen de la escoba. Si bien el silencio del que Virgilia cae víctima es signo y síntoma de su único encuentro sexual –al no reconocer el derecho de la mujer al placer el hombre le cierra, efectivamente, ambos pares de labios– la decisión de barrer las palabras que su visitante dejó atrás (y que aún llenan su espacio) le permite librarse tanto del recuerdo de quien las pronunció como de la represión impuesta por éste. Recuperando su propio espacio, así como su propio destino, Virgilia empuña la escoba como Barros la pluma, con intención liberadora y transgresiva a la vez. Al convocar metafóricamente la imagen de una lengua (femenina) finalmente

suelta y fluida, la escoba y el acto de barrer se transforman en el movimiento –vaivén enérgico pero lascivo– le devolverá a la protagonista el uso de sus dos pares de labios<sup>6</sup>. Uno de los pocos cuentos de la colección en los que la narración no se deleita en registrar el goce del cuerpo femenino, “Virgilia y las palabras” parece estar allí para recordarnos la necesidad de apropiarnos de un discurso erótico que sepa decirle a la mujer cómo llegar hasta el descubrimiento de su propio placer; un discurso que no le selle “los labios en forma de cruz” (86), sino que le permita abrirlos hacia múltiples y multivocales posibilidades de placer.

Es digno de notar que en su peregrinaje hacia el encuentro con su propia voz y su propio cuerpo, Virgilia va desde la decepción erótico-amorosa a la furia, aunque no sin pasar por una etapa de nostalgia fallogocéntrica (nostalgia de las palabras y del cuerpo del hombre) que hace más largo y sufrido su peregrinaje. Dentro del horizonte libidinal que enmarca la colección, este relato señala y revaloriza el espacio en el que el cuerpo de la mujer se encuentra con el vacío del discurso erótico heredado y promulgado por su visitante y violador, discurso que ha dejado a la mujer no sólo sin palabras sino también sin eros. Resta a varios de los otros cuentos descubrir posibles estrategias semántico/simbólicas, o semiológicas, para inscribir la textura del espacio recobrado por Virgilia –quien ha limpiado el espacio en que vive de todo eco de las palabras del hombre– con un imaginario y un léxico que logren acercarse al deseo femenino sin inhibiciones, sin falsificaciones y con nuevas posibilidades combinatorias.

Al referirse al discurso erótico en varias obras de Luisa Valenzuela y de Isabel Allende en un trabajo presentado en uno de los primeros congresos sobre el tema (Poitiers, 1987), Marta Morello Frosch lamenta que el discurso de la sexualidad femenina “no puede aún reconocer territorios propios, y si bien puede desautorizar los discursos previos que usurpaban su poder, no puede fácilmente producir una nueva construcción cultural de la sexualidad que la defina auténticamente” (22). Desde otro ángulo, pero llegando a conclusiones similares, Linda Singer nota que “la hegemonía falocéntrica... se mantiene gracias a una ausencia de formas culturales que permitan a las mujeres autorrepresentarnos y representarnos ante otros/as agentes, y no meros objetos, de deseo”(139)<sup>7</sup>. Efectivamente, al buscar

<sup>6</sup> Luce Irigaray hace hincapié en la doble labialidad de la mujer en *Ce sexe qui n'en est pas un*.

<sup>7</sup> “The phallogocentric hegemony... [is] maintained by an absence of cultural forms which allow women to represent ourselves to ourselves and others as agents, rather than as mere objects, of desire” (139) Mi traducción.

palabras para explorar la textura del deseo femenino, las escritoras que comparten el proyecto de rescatar la libido femenina se encuentran con que el lenguaje erótico disponible está contaminado de un imaginario fálico que hace difícil, cuando no imposible, todo intento verbal de explorar el cuerpo erotizado sin caer en las trampas de la semiología falocéntrica conocida. Al desocupar simbólicamente el espacio del discurso, antes de llenarlo de nuevos “signos bajo la piel,” Barros señala su conciencia del problema a la vez que se lanza hacia la articulación de un léxico que intente describir el deseo femenino sin caer en las trampas del falocentrismo<sup>8</sup>.

La relación entre la palabra creadora y el descubrimiento del placer erótico reaparece en el cuento “Amigas en Bach,” esta vez con la variante de que el encuentro erótico es un encuentro lesbiano. En este caso, es la palabra que lleva a las protagonistas más allá de la amistad hacia un descubrimiento sorprendente. Un fondo decimonónico romántico (autenticado por la presencia de la lánguida y prácticamente ciega protagonista) da paso a una sensualidad de *boudoir* que a primera vista parece igualmente decimonónica. El elemento erótico surge primero en el contenido de las cartas que el amante ha enviado a la desgraciada Luisa antes de que ésta enfermara. Con el amante lejos (es evidente que no regresará), Luisa se ve necesitada de su amiga Ester –de los ojos y la voz de ella– para poder revivir el placer proporcionado por las palabras de las morbosas cartas. Amiga íntima y leal, Ester experimenta desde el principio sentimientos ambiguos, y desconcertantes aún para ella misma, hacia Luisa. No es de sorprender, por lo tanto, que al leer los fragmentos más explícitamente eróticos de las cartas, Ester se siente confusa y excitada, especialmente cuando la sensualidad de las cartas de Alejandro provocan las caricias masturbatorias de Luisa.

<sup>8</sup> La sensualidad erótica que riega las narraciones, lubricando imágenes y léxico, se transparenta una búsqueda constante de nuevos parámetros y nuevas posibilidades para una sexualidad cuyos nuevos códigos aún no alcanzan a definirse claramente. Barros, una verdadera *voyeuse*, nos provoca con sus revelaciones verbales de gestos, movimientos, y manipulaciones libidinales, pero se resiste a nombrar la fórmula que hace posible la explosividad del encuentro sexual. Menos interesada en las teorías psicoanalíticas eróticas que Valenzuela, menos experimental que Eltit, y menos presta a la exageración satírico-paródica que Gambaro, Barros descubre, sin embargo, una semántica de la corporalidad sorprendentemente nueva al inscribir los signos del deseo en los cuerpos de sus protagonistas de un modo que se aparta de los mecanismos porno-eróticos tradicionales pero se distingue, a la vez, de los nuevos modelos explorados por las otras escritoras mencionadas.

Inicialmente, lo erótico en este cuento se limita a un triple autoerotismo: el registrado por Alejandro en sus cartas al recordar (o imaginarse) el cuerpo de Luisa, el placer de Luisa al escuchar (y reactivar, en lo posible) las escenas descritas en las cartas y el despertar homo-erótico (y también masturbatorio) de Ester cuando descubre su propia excitación ante el cuerpo erotizado de su amiga. Hasta podría decirse que, mientras el hombre (Alejandro) se convierte, *in absentia*, en el guionista de las escenas eróticas, las dos mujeres transforman el deseo masculino –puras palabras en el cuento– en placer propio. Por eso, cuando Luisa lamenta que “ya no hay más” cartas por leer, Ester decide tomar las riendas de este despertar erótico que ha presenciado tanto en sí misma como en su amiga. Mientras aún quedaban cartas de Alejandro, su papel se limitaba al de lectora, una vez acabado el texto masculino, Ester se convierte en la guionista del escenario erótico. Es aquí que el autoerotismo masturbatorio (de ambas mujeres) da paso al homoerotismo mutuo. La apropiación de la voz erótica convierte a Ester en seductora actual y no sólo virtual. Por su parte, Barros subraya otra vez la íntima relación entre la voz (de mujer) que “dice” su deseo erótico y el deseo mismo. Es significativo que la sensualidad erótica algo tímida de las cartas de Alejandro se ve transformada en una sensualidad cada vez más agresiva y más segura de sí misma. Al descubrirse capaz de una semántica del placer propia, Ester se entrega a una sexualidad sin rótulos ni límites. Por su parte, Luisa finge seguir dependiendo de las cartas (la autoría de tales ya no importa), y esta dependencia la lleva ahora a necesitar el cuerpo, y no ya sólo la voz, de su amiga. Al igual que otros relatos de la colección, este podría ser leído como una parodia de otros escenarios dieciochescos o decimonónicos, donde el ejercicio epistolar sirve de catalista al deseo erótico femenino y rompe las reservas púdicas de la mujer (como en *Les Liaisons Dangereuses*, de Laclos)<sup>9</sup>. Al apropiarse del escenario romántico-erótico epistolar tradicional para cambiarle parámetros y objetivos, Barros nos obliga a considerar el papel fundamental de la palabra en toda seducción erótica y nos hace apreciar, además, las posibles variantes que pueden resultar al cambiar el sexo del emisor epistolar.

La apropiación de la palabra erótica y erotizante vuelve a tratarse en “Cartas de inocencia,” y esta vez la inversión –aún más original y más sorprendente que la inversión homoerótica de “Amigas en Bach”– resulta

<sup>9</sup> Adopto aquí la acepción de parodia de Linda Hutcheon, para quien todo texto paródico recrea, con distancia irónica pero sin necesario fin humorístico o satírico, un texto o código anterior.

en un erotismo paródico levemente humorístico. Tal como lo indica el título, el cuento se adueña de los mecanismos del género epistolar erótico amoroso para luego subvertir (a través de la parodia) las convenciones del género. A primera vista, las cartas registran la seducción y el despertar erótico de una “señorita” cuarentona que sucumbe, paso a paso, a las lubricidades epistolares de Ernesto, el supuesto autor de las cartas con tinta verde<sup>10</sup>. Nos enteramos de los progresos autoexploratorios de Elisa por las misivas erótico-confesionales que ésta describe en sus propias cartas. Aunque al principio las tímidas confesiones de Elisa son hechas con la presunta intención de librarse de su seductor, muy pronto sus descripciones se convierten en revelaciones tan lujuriosas como las de Ernesto. La deliciosa sorpresa que nos depara el final del cuento, que de otro modo pareciera adherirse a los cánones tradicionales del género en todo menos en la insistencia en el placer casi exclusivo de la mujer, es el descubrimiento de que todo este escenario (es decir, el intercambio epistolar) ha sido el producto exclusivo de la imaginación de Elisa. En una especie de postdata, la narradora añade al intercambio de cartas: “[n]unca más volvieron a ver en el correo, a la misteriosa cuarentona que cada martes expedía cartas rosadas y cada jueves sobres grises con tinta verde y olor a madera” (32).

El placer que nos ocasiona este final es múltiple: celebramos el carácter reivindicatorio del cuento (en el que Elisa no necesita depender de un hombre para despertar a su propia sexualidad), apreciamos el elemento paródico diferencial (al saborear el modo en que Barros se apropia de esta tradición porno-erótica falocéntrica, al obligarnos a reconstruirla dentro de un marco francamente feminista), y reconstruimos nuestro papel de lector/a voyeur al ver que la llamada Elisa nos ha invitado a presenciar el romance de su autosedución desde el principio. Tanto las cartas como la exacerbación masturbatoria a la que sucumbe la mujer al leerlas han sido obra—doblemente— de su propia mano. La relación entre el descubrimiento del erotismo propio y el goce producido por las confesiones epistolares (propio de la mujer) es tan íntima, que en una ocasión la carta se convierte en fetiche, objeto con el que la mujer se masturba hasta convertir el sobre (que

<sup>10</sup> Una vez más Pía Barros se remonta al siglo XVII al considerar el nombre de su protagonista. Aunque Ernesto alude a una película al tildar a su amada “Elisa vida mía”, la referencia a la “Egloga II” de Garcilaso es inescapable. Sin duda a Garcilaso le hubiera encantado poder tomarse las libertades que se toma Ernesto en las cartas que le envió, locamente enamorado pero sin esperanzas, a quien más tarde inmortalizaría en su égloga como Elisa.

contiene la carta) en un objeto pegajoso e ilegible. De este modo, la palabra –anunciada, esperada– se convierte en objeto de placer orgásmico. Tan fascinante como el evidente fetichismo practicado por la mujer (“imposible,” diría Freud, quien mantenía que el fetichismo era cosa de hombres) es el hecho de que el fetiche es un sobre, un receptáculo supuestamente enviado por un hombre. Como lo ha señalado Irigaray, la metonimia de la mujer como sobre o receptáculo que ansía ser llenada con la esencia o el contenido masculino precisamente, ha sido una de las aporías, o la aporía, del aristotelismo y sus derivados. Tanto a nivel físico como metafísico, desde Aristóteles hasta Henry Miller (quien gustaba jactarse de que el sexo de sus mujeres “fit [him] like a glove”), la imagen de la mujer como puro forro, guante o receptáculo es ubicua en el discurso falogocéntrico. Al hacer que el sobre, de supuesta procedencia masculina, le sirva a la mujer como fetiche erótico en sus ejercicios auto-erotizacos, Barros invierte toda una tradición psicosimbólica y filosófica, y lo hace con una socarronería francamente subversiva. Igualmente cómico y no menos transgresivo resulta el hecho de que, después de haber obtenido el placer físico deseado con la ayuda del sobre-fetiche, Elisa se ve obligada a estirarlo con la plancha hirviendo (!), para poder leer la carta que viene dentro. Es realmente irónico que Elena tenga que devolverle al sobre masculino su extensión, y hacerlo por intervención casera pero a la vez mecánica, para poder “sacarle más jugo”. Aunque a primera vista el detalle del sobre parece nimio, al examinarlo detenidamente se convierte en un verdadero *tour de force* cómico-paródico, a la vez que una estrategia reivindicativa.

“El secreto es *res, non verba*,” le dice la antes mencionada protagonista de *Novela negra con argentinos* a su amigo Agustín, con la esperanza de sacarlo de su doble impotencia. Barros y sus protagonistas insisten, sin embargo, que el secreto de un erotismo pleno es *res* convertida en *verba*, o viceversa. Se trata de encarnar el deseo en la palabra, pero también de pronunciar la palabra encarnada hasta despertar el deseo. Sólo uno de los cuentos, “El mensajero de las otras rutas,” registra un encuentro erótico satisfactorio, sin que sea necesaria la mediación de las palabras; entre el “mensajero” (del placer inesperado) y la pasajera “de turno” se cruzan muy pocas palabras, pero el entendimiento erótico es mutuo. En otros cuentos, sin embargo, parece haber una conexión explícita entre la incapacidad de uno o ambos de los amantes de expresar verbalmente un proyecto erótico común resulta en una sexualidad marcada y finalmente debilitada por la violencia.

En *L'erotisme*, quizás el primer tratado filosófico comprensivo sobre el tema, Bataille afirma que la violencia es un elemento clave del erotismo:

“esencialmente, el campo del erotismo es el campo de la violencia, el campo de la violación”,(30) dice Bataille, aclarando que el deseo y la unión erótica suponen, inevitablemente, una ruptura o violación del ser constituido (del individuo). Atrapado dentro y por la concepción falocéntrica de la sexualidad, Bataille procede a explicar que en la violencia erótica el hombre tiene la parte activa, la mujer la pasiva (31). Rechazando esta noción ultra tradicionalista del encuentro sexual, Barros explora, en los cuentos “La última puerta” y “Como los perros,” una voluptuosidad erótica que bordea en lo sádico, pero donde la violencia es perpetrada principal o exclusivamente por la mujer. En ambos casos, dicha violencia es el resultado de la censura (y autocensura) de la voz. “Como los perros” narra la historia de una serie de encuentros puramente sexuales. Es de notar en este cuento que quien insiste en la anonimidad y la falta de sentimentalismo en la relación heterosexual es la mujer, y que es el hombre quien finalmente no puede resistir una unión carnal tan desnuda de intimidad psicológica. Reflejando fielmente la insistencia de la protagonista en mantener los encuentros a nivel puramente somático (“[n]o me hables de ti demasiado, no me digas quien eres...”(92), el narrador (el hombre que rememora los encuentros eróticos en el cuento) se abstiene de buscarle explicaciones a la violencia física con que la mujer ha marcado sus encuentros y el cuerpo del amante: “[e]lla te cabalgaba entonces sollozando y todo era desborde, huella, arañazo, lamidas, mordidas...”(92). A pesar de que el elemento de violencia exacerba la excitación erótica del narrador, la conjunción entre agresión física y falta de ternura (supuesta falta de ternura) tiene el efecto del alejar al narrador de la amante. Incapaz de soportar una inversión de roles tan radical, el narrador decide buscar refugio en una relación menos intensa y mucho más tradicional (la otra le proporciona “un encuentro suave...y las cosas por su nombre” (93). La inversión de roles es ineludible, por supuesto, pero también es importantísimo notar la problemática relación entre el encuentro erótico y la violencia física perpetrada por la mujer, conjunción que se repite, con aún más variantes, en el cuento “La última puerta”. En “Como los perros,” ciertos indicios nos hacen pensar que la violencia con que la mujer expresa su sexualidad es un mecanismo de autodefensa psíquica; una táctica que la mujer interpone entre ella y el amante para mantener intacta su interioridad. Ni Barros ni sus narradores ahondan en la naturaleza de esta interioridad subjetiva, pero los cuentos giran alrededor del peligro que cierto erotismo desenfrenado puede significar para la integridad del individuo. Es evidente que el deseo femenino de unirse y aunarse con el otro está en conflicto con el deseo de seguir siendo una entidad independiente y no dispuesta a ser victimizada.

En los cuentos pertenecientes a este grupo, Barros parece concebir el elemento de violencia sexual no como un camino hacia el placer (tampoco como una estrategia puramente masoquista) sino, como noto arriba, como un mecanismo de autodefensa ante el magnetismo potencialmente autodestructivo de Eros. “La última puerta” ilustra esta generalización más claramente que los otros cuentos mencionados. Aquí no se trata de querer violar al otro, sino de proteger la integridad propia, de demostrarle al amante que “mi sangre era mía” (43). Curiosamente, en todos estos cuentos el cuerpo violento o violentado se erige como la única forma de comunicación, ya que las protagonistas censuran o autocensuran el discurso que podría hacer comprensible sus necesidades eróticas. Tal vez por eso mismo, porque se rechaza la vocalidad, en los cuentos que pertenecen a este grupo la aventura erótica está condenada al fracaso. Sería válido especular, por lo tanto, que en el ámbito sexual la violencia física es un síntoma inconfundible de una voz censurada, y censurada precisamente por temor al contagio del otro que todo verdadero erotismo implica. Al mismo tiempo, la violencia de la mujer sobre el hombre sugiere también el esquema discutido por Girard en *Violence and the Sacred*, donde el sacrificio físico-psíquico del hombre es un rito necesario para restaurar el “orden”. En este caso, el orden no sería otra cosa que la unidad (o la saludable continuación) de la subjetividad femenina.

El fracaso de la experiencia erótica en los cuentos mencionados subraya una vez más, y desde otro ángulo, la íntima simbiosis que Barros presiente entre el potencial erótico femenino y la palabra ocasionada por el deseo. La insistencia en compaginar el placer ginotópico con el descubrimiento de un discurso erótico propio por parte de las mujeres que protagonizan estos cuentos tiene el feliz efecto de subvertir toda una tradición que históricamente condena a la mujer locuaz (a la “dicharachera”) como mala mujer. En *From the Beast to the Blonde. A Study of Fairy Tales and Their Tellers*, la historiadora británica Marina Warner examina esta paranoia (compartida con igual peso por distinciones por las tres corrientes filosófico-religiosas que informan el pensamiento occidental) y sus consecuencias. Ilustrando los varios textos didáctico-filosóficos que recoge, Warner reproduce dos litografías de fines del siglo XV y del XVI, respectivamente, en las que se contrasta la imagen de la mujer perdida (el cuchicheo de tres mujeres en la misa está siendo registrado por tres diablillos prestos a cargar con ellas), con otra imagen de la mujer sensata (“Sabia mujer,” dice el Latín de la placa), con los labios fuertemente sellados con un candado (34-35). En la misma obra, Warner nota que la adquisición de la voz de la mujer para seducir al hombre y la concientización de la sexualidad femenina surgen en un mismo momento: Eva seduce al hombre a través de su

tentadora voz en el instante en que es seducida por la serpiente a tomar conciencia de su propio deseo sexual. En los cuentos más explícitamente eróticos de *Signos bajo la piel*, uno de los aspectos que distingue la semiología libidinal de Barros de otras representaciones más tradicionales de la sexualidad es precisamente esta problematización de la relación entre la subjetividad del deseo, la necesidad de externalizar el deseo a través del discurso y las dificultades ocasionadas por la falta de un discurso erótico honesto y asequible para la mujer deseante.

En uno de sus momentos más optimistas, o tal vez más clarividentes, Michel Foucault señala que el contraataque a la manipulación organizada de la sexualidad tendrá que centrarse en un discurso que gire alrededor de los términos cuerpo y placer (y no sexo-deseo) (157). Desplazándose en esta dirección y respaldando sus teorías en un modelo establecido por François Lyotard, Alphonso Lingis –cuya filosofía antropológica del cuerpo constituye sin duda una de las exploraciones más completas del cuerpo erotizado publicadas hasta el momento– apunta hacia la posibilidad de un conocimiento de lo erótico basado en una nueva apreciación de la “superficialidad” corporal de la experiencia erótica. Junto con Elizabeth Grosz, con quien comparte su interés por explorar la topografía del cuerpo volatizado por el placer, Lingis señala la necesidad de crear un discurso del deseo que sepa privilegiar la topología libidinal del cuerpo sin someter la superficie corporal a la subjetividad psico-erótica (a la interioridad). Apartándose de los modelos clásicos que insisten en describir la experiencia erótica como una experiencia vertical que va de la superficie a la psiquis, el autor de *Excesses. Eros and Culture* nos invita a concebir el cuerpo erotizado como una superficie sensibilizada por la conjunción del tacto y del deseo (y no sólo el forro apenas sensible de una interioridad superior).

La insistencia en registrar el goce que experimentan las mujeres de sus cuentos en términos de sensaciones (y no simplemente de emociones) constituye de por sí una tergiversación que transgrede los modelos eróticos convencionales. Condicionadas por la historia, la moral y la metafísica, a defenderse de su propia libido negándolo, las mujeres han sido exhortadas a mantenerse físicamente insensibles ante las embestidas del hombre, protegiendo de este modo la pureza de su interioridad. Por eso mismo, en la producción erótica falocéntrica es el hombre quien “siente” con el cuerpo, y la mujer quien resiste admitir las sensaciones del encuentro para no poner en peligro su sensibilidad. Para las protagonistas deseantes de Barros, sin embargo, el placer sexual, provocado ya sea por otros, por otras, por la imaginación misma o por la imaginación asistida por fetiches, no es nunca sólo un intento de definir o de buscar una identidad interior, sino también exterior, una identidad a flor de piel, podríamos decir. Es más, casi todos

los encuentros eróticos registrados en *Signos bajo la piel* permiten a estas mujeres librarse, aunque momentáneamente, de sus respectivas prisiones subjetivas (no sólo de los límites de sus circunstancias, sino de la prisión de identidades demasiado rígidas). El deseo las rescata de la rutina y las libera, momentáneamente, “de la oficina, de la timidez, del escaso sueldo, de las dietas que en nada la[s] merman, de la raya en el ojo y el colorete en las mejillas” (9).

El encuentro y la experiencia sexual en estos cuentos son siempre provisorios (toda experiencia erótica lo es), pero la concientización que toman estas mujeres de su propio cuerpo las transforma, más por fuera que por dentro, y las revitaliza. Podría decirse, inclusive, que la misma experiencia que hace “explotar” las identidades orgánicas de estas protagonistas en “partes de cuerpos encendidos”, luego las reconstituye como cuerpos más conscientes de su propia extensión. Los cuerpos que emergen de estos encuentros explosivos son cuerpos más seguros de sí mismos y, por lo tanto, más capaces de reconectarse con el mundo y con otras superficies. En casi todos los cuentos que tienen como enfoque la volatización erótica del cuerpo femenino –desde el deseo inicial hasta el placer final– los “signos” apuntan hacia la exterioridad.

Por eso mismo, y dada la semántica topográfica que define la mayor parte de los relatos, la colección bien podría llamarse *Signos sobre la piel*. Conviene recalcar, por lo tanto, que el discurso erótico de Barros se destaca primero y muy obviamente por privilegiar la corporalidad del deseo a expensas de la supuesta interioridad psicológica o emotiva de los personajes. Las mujeres que se excitan, palpan, se palpan o son palpadas en estos cuentos son, ante nada, cuerpos que han despertado al festín de su propio placer. Interesa notar que lo primero que experimentan estas mujeres al presentir el despertar de su propia sexualidad es una sensación de asombro, el mismo asombro que, según Irigaray, debemos redescubrir o reconstituir como base de toda experiencia sensorial. No pasa desapercibido el hecho de que muchas de las protagonistas son mujeres mayores, reprimidas hasta el momento del relato, ya sea por la moralidad de la sociedad en que viven, por la falta de oportunidades o por ambas cosas.

“Cuando el ‘reprimido’ de su cultura...regresa,” dice Cixous, “el suyo es un retorno explosivo, absolutamente arrasador, sorprendente, con una fuerza jamás aún liberada” (58). Es así como regresan –aunque sería más adecuado decir “ingresan”– al descubrimiento de un erotismo propio las mujeres ya maduras de varios de los cuentos en esta colección. Habiendo silenciado y autosilenciado sus deseos por tiempo indefinido, las protagonistas de estos relatos descubren sus cuerpos con una alegría vital contagiosa, sorprendentemente carente de prejuicios, pero también sorprendente

por la ausencia de romanticismo psicológico que normalmente acompaña estos descubrimientos tardíos.

Según Elizabeth Grosz, el discurso erótico feminista ha manifestado una tendencia sospechosamente universalizadora y esencialista al hablar del cuerpo de la mujer como una totalidad. Aunque es fácil entender esta tendencia como la reacción o contrapartida a un discurso falocéntrico que tiende a “monarquizar,” (el término es de Cixous) las partes erógenas convencionales del cuerpo de la mujer, la tendencia totalizante de algunas autoras feministas al referirse a la corporalidad femenina puede resultar igualmente problemática. Grosz aboga por la necesidad de alejarse de esta concepción tal vez demasiado utópica (y “totalitaria” del erotismo femenino/feminista) y optar en cambio por la representación de un cuerpo erotizado “por partes,” pero donde las partes no sean las convenidas por la visión falocéntrica del cuerpo femenino. “Debemos abandonar nuestra comprensión habitual de la entidad corporal como una totalidad integrada...y en cambio enfocar en las...partes” (“we have to abandon our habitual understanding of entities as the integrated totality. . .and instead focus on the parts”) declara Grosz, agregando que es hora de dejar de pensar en el organismo y en cambio dedicarnos a pensar en los órganos que lo componen (182). Cuerpos erotizados en “partes de cuerpos, donde cada parte o superficie palpitante intensifica (el deseo) para beneficio propio” [“bits of bodies, its parts or particular surfaces throb[ing], intensify[ing], for their own sake” (182)]: esto es lo que capta y recrea con tanto éxito Barros en estos cuentos. Su semántica es a la vez un imaginario, una ideología y una economía del erotismo femenino.

En *Signos bajo la piel*, las superficies corporales que se inflaman de sensaciones libidinales al ser poseídas por el deseo no son totalidades orgánicas, sino fragmentos orgásmicos de pechos, vientres, axilas, entrepiernas, bocas y lenguas que momentáneamente adquieren una especie de existencia privilegiada sólo para dar paso a otra parte igualmente privilegiada, en un juego que no tiene otra finalidad que la prolongación de la actividad erótica en sí. Es más, aunque los encuentros sexuales en estos cuentos no evitan el momento orgásmico en sí, dicho momento nunca es concebido como el final o el objetivo del encuentro. Destacar el momento orgásmico significaría volver a una concepción fálica del encuentro erótico, ya que dentro de estos parámetros, el orgasmo masculino da, por lo general, fin al encuentro (y con frecuencia, fin al relato). Tal vez por eso mismo el orgasmo (ya sea del hombre o, con mucha más frecuencia en los cuentos, de la mujer) no es nunca el “objetivo” del encuentro, y por eso nunca señala el fin de la narración. Aunque adecuadamente celebrado, el estallido orgásmico es sólo un momento más, y no el punto culminante (expresión que en sí

desmiente su procedencia falogocéntrica), en una cadena de sensaciones que tienen el efecto de des-organizar, des-centrar, y des-estabilizar al cuerpo como organismo funcional.

“Censurar el cuerpo es censurar, de paso, el aliento, la palabra,” dice Cixous, notando, a la vez, que “al escribirse la mujer regresará a ese cuerpo que, como mínimo, le confiscaron” (61). En uno de sus momentos más líricos, Cixous describe la voz de la escritura femenina, la voz con que la mujer escribe el texto de su propio cuerpo como la “leche inagotable” (56). Aunque prescindan de la imagen de la leche, los cuentos de *Signos bajo la piel* se alimentan de otros jugos igualmente inagotables. Siguiendo la imagen, y teniendo en cuenta las tintas y otras jugosidades que libidinizan los enunciados eróticos de estos cuentos de Barros, podríamos aventurar la hipótesis de que tanto la exploración de la corporalidad femenina como la semántica gino-erótica practicadas por la autora auguran nuevos parámetros para la escritura del deseo.

#### OBRAS CITADAS

- Barros, Pía. *Miedos transitorios (De a uno, de a dos, de a todos)*. Santiago. Ergo Sum, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Signos bajo la piel*. Santiago. Grijalbo (El espejo de tinta), 1994.
- Cixous, Hélène. *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Trad. Myriam Díaz-Diocaretz. Barcelona. Anthropos, 1995.
- Foucault, Michel. *The History of Sexuality*. Vol. 1. *An Introduction*. Trans. Robert Hurley. New York. Vintage, 1980.
- Freud, Sigmund. *Three essays on the Theory of Sexuality*. *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Vol. 7. Oxford. The Hogarth Press, 1971.
- Grosz, Elizabeth. *Space, Time, and Peversion. Essays on the Politics of the Body*. New York and London. Routledge, 1995.
- Irigaray, Luce. *Ce Sexe qui n'en est pas un*. Paris. Editions de Minuit, 1977.
- Lingis, Alphonso. *Excesses, Eros and Culture*. Albany. SUNY Press, 1985.
- Nin, Anais. *The Diary of Anais Nin*. Vol. III (1939-1944). New York. Harcourt Brace Jovanovich, 1969.
- Singer, Linda. “True Confessions: Cixous and Foucault on Sexuality and Power”, *The Thinking Muse. Feminism and Modern Philosophy*. Ed. Jeffner Allen and Iris Young. Bloomington. IU Press, 1989.
- Warner, Marina. *From the Beast to the Blonde. On Fairy Tales and their Tellers*. New York. Farrar, Strauss and Giroux, 1994.
- Zavala, Iris. “Arqueología de la imaginación: erotismo, transgresión, pornografía”. *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular. Siglos XI al XX*. Ed. Myriam Díaz-diocaretz and Iris Zavala. Madrid. Ediciones Tuero, 1992.

ABSTRACT

Semiologías del deseo en “*Signos bajo la piel*”

Partiendo de la premisa que la autora de *Signos bajo la piel* busca reinventar el lenguaje del cuerpo erotizado, al elaborarlo desde una perspectiva postfeminista, este trabajo explora la representación del deseo en los cuentos de Pía Barros. Haciendo uso de las teorías del cuerpo de Hélène Cixous y de Luce Irigaray, el ensayo examina los distintos modos en que estos cuentos encaran la necesidad de re-concebir y re-escribir, desde la diferencia genérica, la experiencia erótica de un grupo heterogéneo de mujeres.

*Semiologies of Desire in “Signos bajo la Piel”*

*Starting from the premise that the author of “Signos bajo la piel” seeks the re-invention of body language as eroticized when viewed from a post feminist perspective, this study explores the representation of desire in the stories of Pia Barros. By making use of the theory of the body of Helena Cixous and Luce Irigaray, this analysis centers on the different modes in which the stories confront the need to re-conceive and re-write, from the generic difference, the erotic experience of a heterogeneous group of women.*