

Puerco, iracundo y obsceno: representaciones del cuerpo abyecto en la literatura latinoamericana de los '90

Piggish, angry and obscene: representations of the abject
body in Latin American Literature of the '90s

Alina Mazzaferro

Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires. Parque Centenario, Ramos Mejía, 841,
Buenos Aires, Argentina.
alinamaz@fibertel.com.ar

Resumen. En este trabajo se analizarán las representaciones del cuerpo del "latinoamericano" presentes en dos textos de la literatura latinoamericana de la última década del siglo XX: *El asco. Thomas Bernhard en San Salvador* (1997), de Horacio Castellanos Moya, y *El Rey de la Habana* (1999), de Pedro Juan Gutiérrez. Sin embargo, de ningún modo se trata de un análisis textual o intrínsecamente literario: los textos servirán para poder encontrar una nueva corporalidad en el mundo social de la era globalizada y neoliberal. La literatura permitirá descubrir una nueva puesta en relieve de las concepciones biológicas del cuerpo, nuevas identidades y subjetividades, nuevos imaginarios respecto de un cuerpo entendido cada vez más como un cuerpo-animal. Se seguirán los trayectos de esta corporalidad por los territorios en que transitan, para finalmente encontrar el cuerpo abyecto de la literatura en todo el arte del periodo, poner en relación la obscenidad y la violencia de estos cuerpos con los de la televisión y, por último, ver las fuertes implicancias políticas de una literatura que, en principio, no se propone como literatura política.

Palavras-chave: abyección, cuerpo, literatura latinoamericana, representaciones artísticas y mediáticas.

Abstract. This paper will analyze the representations of the body of the "Latin American" in two significant texts of Latin American literature in the last decade of the twentieth century's: *El asco. Thomas Bernhard en San Salvador* (1997), by Horacio Castellanos Moya, and *El Rey de la Habana* (1999), by Pedro Juan Gutierrez. In no way this essay proposes a textual analysis of literature: these books will be used to find new corporality representations in the social world of globalized neoliberal era. Literature will enable us to discover new conceptions of the body, new identities and subjectivities, a new imagery of a Latin American body represented as the one of an animal. We will follow the paths of this bodies through their territories to finally find this abject body of literature in all the art of the period, relate the obscenity and violence of these bodies with the one that television promotes and, finally, see the strong political implications of this kind of literature that refuses to be described as a political one.

Key words: abjection, body, Latin American literature, artistic and media representations.

Introducción

El cuerpo, dice David Le Breton, es una “materia simbólica”, una “construcción social y cultural”. Sobre él, cada sociedad deposita valores, instala sus representaciones de lo corporal. El cuerpo es un “inagotable reservorio del imaginario social” (Le Breton, 2002, p. 65): las acciones y atributos de los hombres y mujeres no están inscriptos en su estado corporal sino que están gobernados por imaginarios acerca del cuerpo del hombre y de la mujer. Así, los sociólogos del cuerpo han explicado cómo, en el mundo occidental, la mano derecha predominó sobre la izquierda, el hombre dejó de llorar para convertirse en protector y viril y la mujer se transformó en el sujeto de la suavidad y la sensibilidad: representaciones y funciones se le atribuyeron socialmente a un cuerpo moldeado por su contexto histórico-cultural. Todo un sistema de valores instalado socialmente invistió cada uno de los órganos. Y también cada uno de los cuerpos: el cuerpo del rico, del pobre, del discapacitado, del deforme, del discriminado. “El cuerpo metaforiza lo social y lo social metaforiza al cuerpo”, concluye Le Breton (2002, p. 73). En este trabajo nos ocuparemos de las escrituras latinoamericanas de los '90 y es este cuerpo, entendido como metáfora de lo social, el que intentaremos descubrir en ellas. Pues, por su carácter de materia construida socioculturalmente, podrá decirnos algo acerca de la sociedad que lo invistió de sentido.

Con estos objetivos, analizaremos la corporalidad presente en dos textos de la literatura latinoamericana de la última década del siglo XX: *El asco*. Thomas Bernhard en San Salvador (1997), de Horacio Castellanos Moya, y *El Rey de la Habana* (1999), de Pedro Juan Gutiérrez. Sin embargo, de ningún modo se trata de un análisis textual o intrínsecamente literario: los textos nos servirán para poder encontrar una nueva corporalidad en el mundo social de la era globalizada y neoliberal. La literatura nos permitirá descubrir una nueva puesta en relieve de las concepciones biológicas del cuerpo, nuevas identidades y

subjetividades, nuevos imaginarios respecto de un cuerpo entendido cada vez más como un cuerpo-animal. Seguiremos los trayectos de esta corporalidad por nuevos territorios, para finalmente encontrar el cuerpo abyecto de la literatura en todo el arte del periodo, poner en relación la obscenidad y la violencia de estos cuerpos con los de la televisión y, por último, ver las fuertes implicancias políticas de una literatura que no se propone como literatura política.

Pues la literatura a la que nos referimos está muy lejos de ser la literatura autónoma de la Modernidad: en una época donde los campos – en el sentido que los entendió Pierre Bourdieu (2005)¹ – han desdibujado sus límites, en esta etapa “postliteraria” y “postautónoma” (Ludmer, 2005), la literatura persigue nuevos elementos en espacios extra-literarios, se apropia de discursos que le son ajenos (que pertenecen al universo social), emprende una fuga de lo literario – un éxodo – en busca de otros discursos para luego retornar, con ellos, a la literatura (un ejemplo lo provee el texto de Castellanos Moya con el que aquí trabajaremos: *El asco* puede ser leído como una grabación, un discurso citado, un discurso cínico de una época que está en todas partes, o como un simple artefacto literario). A partir de este éxodo hacia el mundo extra-literario, los textos que abordaremos pueden ser calificados de realistas, aunque no en el sentido tradicional de la palabra: los nuevos realismos ya no ejercen la mimesis de una realidad a la que consideran externa y objetiva, sino que yuxtaponen todas las escuelas realistas de la historia – en ellos se puede encontrar elementos del naturalismo como del surrealismo – para, como veremos más adelante, “construir lo real”².

En esta construcción de lo real aparece un cuerpo: abyecto, expuesto, obsceno, iracundo, maltratado, puerco. Le Breton (2002) explica que el significante ‘cuerpo’ “cristaliza todo el imaginario social”: por ello, no habría una “realidad objetiva del cuerpo” sino que el significante ‘cuerpo’ – que se refiere a esa materia tan tangible que es la “fisicalidad” del ser humano – es también una “ficción”:

¹ Para Bourdieu (2005) el campo es un sector determinado de la actividad social; un sistema de relaciones sociales, definido por la posesión o producción de una forma específica de capital, que es en mayor o menor medida autónomo, que tiene sus propias reglas, en el cual los actores que lo integran compiten por los beneficios específicos del campo (materiales y simbólicos) y reconocen un *habitus* dominante (formas legítimas de actuación/producción dentro del campo). El campo está en constante relación/tensión con los otros campos que conforman la red social.

² Nos referiremos de aquí en más a “lo real”, entre comillas, para problematizar la noción de realidad entendida como algo externo y objetivo. No es nuestra tarea aquí analizar la cuestión del referente, pero tampoco ignoramos el problema.

lo es en el sentido de que es la trama de la simbología social la que lo define, la que le otorga su lugar, le indica sus modos de actuar, los recorridos que emprender. Y esta trama de sentido depende íntimamente de las relaciones de poder. Son estas ficciones corporales las que buscaremos en lo literario; ficciones que, paradójicamente, harán emerger aspectos reveladores de la verdad-social.

Las concepciones biológicas del cuerpo

En *El asco*, Thomas Bernhard en San Salvador, Edgardo Vega cuenta a Moya su periplo por San Salvador, a donde regresó, a la fuerza, casi involuntariamente, sólo para recibir la herencia de su madre, luego de dieciocho años. En el relato, dos corporalidades aparecen: la del salvadoreño y la propia, que se va transformando, que va reaccionando visceralmente ante los hechos que le suceden, ante el cuerpo del otro.

Vega pinta un retrato muy claro del salvadoreño. Para él, el origen del comportamiento del salvadoreño está en su cuerpo, en su código genético, en su raza: "Es una raza que bebe una cochinateda de cerveza", raza "podrida", "rastrera", "arrastrada", con "vocación de asesinato", "de termita"; raza caracterizada por "su habilidad para el robo y la estafa", con una "hipocresía congénita", "peleada con el conocimiento y con la curiosidad intelectual"; raza "obtusa", "con gustos rastreros". Pueblo "energúmeno y criminal", de cretinos, de estúpidos, de criminales.

En San Salvador los religiosos educadores son "gordos homosexuales". Los artistas, "vulgares y mediocres simuladores". Los políticos "apestan" porque "el sufrimiento de esos cien mil muertos les impregnó", en sus cuerpos, "esa manera particular de apestar", y tanto los de derecha como los de izquierda son "igualmente vomitivos, igualmente corruptos, igualmente ladrones", pues "tuvieron su festín de sangre, su orgía de crímenes" y ahora "se dedican al festín del saque, a la orgía del robo". El cuerpo del político es el cuerpo del "festín y la orgía", el cuerpo del exceso: "farsantes", "rastreros", "viles", "una asquerosidad de sujetos". Pero no sólo los políticos. También los médicos son "seres deleznable y vomitivos", sujetos "salvajes y voraces". Según Vega, "la abyección (está) encarnada en un médico" al que visita el personaje. Mientras tanto, los profesores universitarios son "gatos muertos de

hambre" y los estudiantes "otra partida de gatos que anhela su titilito". Los niños salvadoreños son "intolerables", "irritantes", (de) "cabecitas estúpidas y perniciosas". Los asesinos matan "sin ningún motivo, por el puro placer del crimen", mientras que el salvadoreño hace del terror "su modo permanente de vida". Hasta los muertos son "imbéciles que murieron a causa de estas ratas (los políticos), enarbolando sus causas vomitivas, matando por sus causas vomitivas, dispuestos a morir por sus causas vomitivas". Cuerpos que se exponen a la vida y la muerte sin válidas razones, solamente por "estupidez".

Más aún: Si "en este país la gente lleva la estupidez humana a récords inusitados" es porque el político más popular es "un sicópata criminal, asesino torturador que blasfemó con tal saña que la lengua se le pudrió de cáncer, la garganta se le pudrió de cáncer, el cuerpo se le pudrió de cáncer". Un cuerpo putrefacto y enfermo a causa de la putrefacción/enfermedad del alma. También en San Salvador abundan los cuerpos enfermos de "fanatismo", que gozan viendo a otros cuerpos que actúan con la misma sinrazón: "veintidós subalimentados con sus facultades mentales restringidas que corren detrás de una pelota". Hombres y mujeres revueltos en "aglomeraciones, concentraciones humanas"; propensos a caer en "sentimentalismos imbeciles", con un gusto "abominable", ajenos a todo "lo que tenga que ver con el arte y las manifestaciones de espíritu, de una miseria intelectual y espiritual". Pueblo "bruto y abyecto", de una "estupidez congénita, ignorante". A nadie le interesa "ni la literatura, ni la historia, ni nada que tenga que ver con el pensamiento o con las humanidades".

Pero no sólo son hombres y mujeres que solamente se valen de su dimensión corporal, privados de la inteligencia y el espíritu. También su cuerpo se ha atrofiado: "tienen el paladar obtuso". El alimento del salvadoreño, que Vega prueba, es "una cochinateda, para animales, que provoca diarrea": las pupusas -tortillas rellenas de chicharrón- tienen un sabor "verdaderamente asqueroso, grasoso y dañino, sucio y perjudicial para el estómago, repugnante". No solo esta "cochina fritanga" tiene malas consecuencias para el cuerpo salvadoreño: también los mariscos son, para Vega, "una asquerosidad, inmundos bichos que saben a excremento, algo nauseabundo".

El cuerpo del salvadoreño es tan puerco y vil como el alimento que ingesta; puede ser descompuesto en sus diferentes partes, y todas

ellas delatan su carácter abyecto: el rostro, la mirada, la gestualidad de sus extremidades, los fluidos y olores que el cuerpo emana. Porque el cuerpo del salvadoreño larga “pútridos olores”, “olores nauseabundos”, los cuales va dejando cual estela en su camino, así como también a su paso deja sus fluidos corporales en los lugares más inusitados: “orinaban en los lavabos”, “vomitan sobre sus compañeros de asiento en los aviones”, “untaban sus mocos en las ventanillas”, “trataban de zamarrear con una toalla empapada en sudor”; había “semen cristalizado sobre las baldosas, pegoteado en las paredes, untado en los muebles”; en el baño del prostíbulo había “puchos de papeles untados de excremento, charcos de orines y vómitos”. Un espacio invadido por lo abyecto del cuerpo. Mientras tanto, el rostro del salvadoreño tiene “la típica expresión de quien ha sido embrutecido por el calor y por el sol”: rostros “torvos y delatores”, en los que “resplandece la codicia”. De su boca solo puede salir “excremento” (palabras soeces), lo que demuestra que en El Salvador “la gente se considera una porción de excremento humano”. En la mirada delatan sus “ganas de matar”. También en la forma de hablar y de caminar. Ciertos sujetos, como los que Vega encontró en un bar, llevan “el crimen y la tortura estampados en la jeta”.

En suma, el salvadoreño es “un patán sombrerudo con cara de criminal”, que “se saca los mocos compulsivamente”, “escupe en el piso”, “vocifera” mientras realiza “los gestos más obscenos”. Su cuerpo despide una risa obscena, babea, llora de algarabía (al volver a su patria), enloquece por el alcohol, se enfebrecer tirando codazos y escupitajos por doquier. Un “orate exacerbado, entonado, alegre, con la barriga repleta de cerveza”. Mientras tanto, acompañando a este primate de sombrero alado, hay varios modelos de mujer: la cuñada de Vera es un “engendro vomitivo, con la cabeza llena de rulos que da un espectáculo grotesco”. La sirvienta, “babosa” y “destructora”, “despide mugre por cada poro” y tiene “las piernas llenas de ronchas por las picadas de los zancudos” y “el rostro cundido de granos por las cantidades de grasa que se atipuja”: una “deformidad, engendro”. Las salvadoreñas, en general, o bien son “señoras sudorosas y enloquecidas”, o bien “mujeres sebosas” de cuerpos “purulentos”, que desparraman “sobre sofás y sillones sus carnes atiborradas de los más diversos sudores”; prostitutas “gordas sebosas empuercadas en

el semen de sujetos que han convertido a la sordidez en su placer más íntimo y deseado”.

Entre todos forman un “maremágnun”, una marea “siniestra, asfixiante, una muchedumbre pegajosa”. Su mentalidad es “troglodita”. Sólo disfrutaban de los placeres carnales: “estupidizarse a punta de cerveza”, “sudar a saltos con el ruido salvaje y el aire espeso de una discoteca, y babear de lujuria” en un prostíbulo. Cuerpo vulgar y cretino. Cuerpos que disfrutaban del sexo, una práctica que, según Vega, “te carcome las facultades intelectuales de manera fulminante”.

A medida que se topa con estas corporalidades, el cuerpo de Vega sufre sus síntomas: lo que primero será su “peor pesadilla”, se transforma en “asco, como para vomitarse, como para vomitar en el desayuno, fastidiarse los nervios”. Esto, que en un comienzo es sólo un sentimiento que le revuelve las tripas se convertirá en “una aflicción indescriptible”, “repulsión”, “estado de extrema alteración nerviosa”, “una experiencia aterradora no apta para cardíacos”, que destruirá sus nervios, le producirá arcadas, agudizará su colitis nerviosa y afectará su equilibrio emocional. Finalmente, culminará en “una experiencia terrorífica, soez y denigrante”, que incluirá “palpitación de las sienes”, “claustrofobia”, ataque de ansiedad, una taquicardia horrible, un miedo que lo hacía tiritar, náuseas, y finalmente “el vómito más inmundo de mi vida”. Un cuerpo que responde, desde las vísceras, a lo que le producen otros cuerpos. Porque Edgardo Vega (que se cambió el nombre a Thomas Bernhard porque no soportó ni siquiera llevar su nombre salvadoreño, lo que prueba el peso que el nombre tiene la constitución de la identidad, junto con la corporalidad) que desdeña el mundo del cuerpo – sus olores, su sexualidad, sus protuberancias y fluidos –, no puede intelectualizar su desdén sin sentirlo también en su cuerpo.

Del mismo modo, la “bajeza de espíritu” de los salvadoreños que describe el narrador se refleja en los cuerpos salvadoreños. Esas características de espíritu que se manifiestan en la corporalidad no son transitorias sino permanentes, inmodificables, porque Vega encuentra su origen en la raza, que a su vez debe sus paupérrimas y detestables características al ambiente, igualmente desdeñable (el sol y el calor serían los responsables del embrutecimiento de los habitantes: “El trópico es espantoso, Moya, el trópico convierte a

los hombres en seres pútridos y de instintos primarios" (p. 92), afirma el personaje). Quien nace en El Salvador está determinado por su raza; raza que tiene una "vocación" innata (de termita, de ladrón, de asesina, de hipócrita, peleada con el conocimiento) e inmodificable: por esta vocación el salvadoreño está más cerca de ser puro cuerpo que una persona; más cerca del instinto animal que del ser racional. El salvadoreño es, para Vega, de todos los hombres del mundo, "el más reñido con el arte y las manifestaciones del espíritu", que confunde "el arte con el remedo". Y esto se le nota en el rostro, en los movimientos de su cuerpo, en su mirada. Su paladar revela su "ignorancia". Su brutalidad y bajeza de espíritu se inscribe, como un sello delator, en su corporalidad. De forma inversa y al mismo tiempo, el cuerpo deforme, hostigado, grasoso o ajado aparece como causa inmediata de esta inmoralidad/animalidad. Como en el acertijo del huevo y la gallina, el personaje de *El asco* no sabe bien si este cuerpo "asqueroso" es causa o consecuencia de la "bajeza moral e intelectual" del salvadoreño: simplemente es su destino, su naturaleza. Más aún, los líquidos y hedores de su cuerpo abyecto impregnan todo el espacio, lo contaminan, volviendo a todo lo que tocan en una gran podredumbre: baños, pasillos, bares, playas. Los fluidos y hedores corporales invaden el mundo circundante: el espacio donde se mueve el salvadoreño se convierten en una prolongación de su cuerpo. Y el salvadoreño, de cuerpo abyecto, no puede más que identificarse – y nombrarse a sí mismo – con una parte de su cuerpo (o más aún, la parte más abyecta, despreciada y al mismo tiempo rechazada por el cuerpo): "un excremento humano" (la palabra 'cerote'³).

El enfoque de Vega respecto del cuerpo pertenece a una corriente de pensamiento de finales de siglo XIX y comienzos del XX que planteaba que la condición social del hombre era producto de su corporalidad. Una postura biologicista que reducía al hombre a un ser orgánico de características físicas, sin ver las imbricaciones sociales y culturales que afectan las costumbres y usos del cuerpo. Así, se naturaliza al sujeto y a toda desigualdad social. Científicos de la época estudiaron "el peso del cerebro, el ángulo facial, la fisiognomía, la frenología, el índice encefálico, etc. Una

imaginación frondosa le hace preguntas al cuerpo. A través de una multiplicidad de mediciones se buscan pruebas irrefutables a la pertenencia a una 'raza', de los signos manifiestos, inscriptos en la carne, de la 'degeneración' o de la criminalidad. El destino del hombre está escrito desde un comienzo en su conformación morfológica" (Le Breton, 2002, p. 17). Semejantes conclusiones científicas justificaban la creencia en poblaciones y razas inferiores y otras superiores, y la invasión o aniquilación de unas por parte de las otras. El mundo es entendido como un espacio regido por un orden biológico: según Vega, los que nacen cerca del Trópico no se vieron ni verán nunca favorecidos. El cuerpo del sudor, del hedor y de la pronunciada gestualidad permitiría deducir las características de la personalidad tropical. Cuerpos abyectos con personalidades, valores y una moralidad igualmente deleznable. La criminología del siglo XIX ya utilizaba esta metodología para identificar "el cuerpo del criminal": era tan sencillo como encontrar su matriz morfológica. Los rostros y los cuerpos del delito de antaño son los rostros y los cuerpos que describe Vega. La naturaleza se impone: al cuerpo del salvadoreño "se lo percibe como una emanación moral que no puede escapar de su apariencia física" (Le Breton, 2002, p. 17). Se trata de un cuerpo delator: el hombre es transparente, a través de su cuerpo se percibe su moralidad.

Esta corriente de pensamiento siguió vigente, con más o menos adeptos a ella, hasta la segunda guerra mundial (sirviéndole de argumento a los nazis), para después caer en desuso (o al menos fue fuertemente cuestionada en los ámbitos científicos, aunque pudo seguir vigente en el discurso del "sentido común"). Cuando la literatura de los '90 la retoma, nos alerta: el género antinacional latinoamericano que apareció de la mano de la globalización y las políticas neoliberales que invadieron el mundo de los '90, que exacerbó las cotidianas voces antinacionalistas (para hacer emerger su contracara: las desoídas voces de la nación), da cuenta de este retorno a la culpabilización de lo corpóreo. "La voz antipatriota se carga de efectos bajos y viscerales: desprecio, asco, abominación" – descubre Josefina Ludmer (2005) – y, al mismo

³En Guatemala y El Salvador 'cerote' significa literalmente 'pedazo de mierda', pero se utiliza en la conversación cotidiana para dirigirse confianzudamente al prójimo.

tiempo que profana la nación, estigmatiza el cuerpo nacional, los cuerpos patrióticos. El discurso antinacionalista de los '90, que dio pie al intenso proceso de desnacionalización de empresas e instituciones en los países latinoamericanos, llevó en su germen la matriz del pensamiento organicista del siglo XIX: el antinacionalismo se asquea de su patria y de los cuerpos que allí habitan, responsables desde sus vísceras de su destino socio-económico-cultural. Mientras tanto, esta literatura antinacional propia de esa etapa "posliteraria" que más arriba describimos (literatura que retoma los discursos antinacionalistas que circulan en la sociedad neoliberal), se acerca al límite de lo literario (Ludmer, 2005): allí donde está el cuerpo, que repugna, que genera asco, que destila abyección. Un cuerpo que no es literario; es social.

Y Vega cae en su propia trampa: él puede diferenciarse intelectualmente de sus compatriotas, cambiarse el nombre y la nacionalidad, irse a vivir a otro país y mirarlo todo desde ese punto de vista ambiguo – ese "afueradentro" de la nación –; sin embargo, no podrá nunca deshacerse de su cuerpo salvadoreño – que nunca describe, pero se estima que es similar al de su hermano y su madre –, un cuerpo que al regresar a su ambiente natural vuelve a sudar y a emanar los mismos olores que los de tantos otros cuerpos salvadoreños que le repugnan.

Subjetividades e identidades fundadas en lo corporal

"A menudo olvidamos lo absurdo que es nombrar al cuerpo como si fuera un fetiche, es decir, omitiendo al hombre que este encarna [...] El cuerpo no es una naturaleza. Ni si quiera existe. Nunca se vio un cuerpo: se ven hombres y mujeres", dice Le Breton (2002, p. 25) para explicar que la corporalidad es inseparable del sujeto que en ella se encarna. El cartesianismo escindió al cuerpo de la razón, convirtiendo al cuerpo en una mera máquina, en un objeto plausible de ser investigado y diseccionadas sus partes. Éste es el cuerpo de la Modernidad, nacido entre el siglo XVI y XVII, escindido de la razón, del hombre que en él habita, y separado asimismo del cosmos, del mundo que lo rodea. El cuerpo le sirve al hombre moderno como factor de individuación: le permite diferenciarse del mundo y de los demás (y también de sí mismo, pues el cuerpo se encuentra aquí diferenciado del sujeto,

que se considera "portador" de un cuerpo), lo que entra en concordancia con la nueva sensibilidad individualista de la Modernidad.

Sin embargo, a pesar de las nociones modernas del cuerpo (que dan origen al saber biomédico que reduce el cuerpo a un conjunto de órganos plausibles de ser separados y estudiados con independencia del sujeto), el cuerpo no puede compararse con un objeto inanimado o una máquina: mientras está vivo, en él se encarna una subjetividad, que es inseparable de su forma corporal. Preguntarse por los cuerpos de la literatura es, entonces, preguntarse por los sujetos a los que ella da vida. La literatura latinoamericana de los '90 da cuenta de una nueva corporalidad, lo que implica nuevas concepciones de la subjetividad. Veamos los sujetos que proliferan en *El Rey de la Habana*, de Pedro Juan Gutiérrez:

(i) Las mujeres: la abuela "llevaba años sin bañarse". Era "muy flaca de tanta hambre [...] Parecía una momia, silenciosa, esquelética, cubierta de suciedad" (p. 10). La madre, violenta, pegaba y a su vez recibía a cambio "bofetones". Había chicas de "tetas duras, el bollo pelú, las nalgas, la cara bonita, el pelo largo, la voz suave, los besos, ahhh..." (p. 20). Sandra, la travesti, caminaba "a saltitos, con el culito empinado hacia atrás, un short mínimo mostrando la parte baja de las nalgas, sonriéndoles a todos los vecinos, feliz y lujuriosa" (p. 95). Magda, tenía "un bollo agrio, sucio, con olor a rayo". Daisy "se ponía mucho maquillaje, perfumes, y el pelo bien cepillado y estirado, para olvidar ciertas raíces africanas perdidas entre los abuelos. A Rey no se le paraba bien con tanto artificio. Era un tipo rústico. Prefería el aliento a ron, a tabaco, el olor a sudor y la pendejera sin afeitar en los sobacos" (p. 183). Una mujer gorda: "se imaginó intentando levantar aquellas toneladas de grasa, de tripa y barriga, para buscar el bollo y la pendejera de aquella mujer. Se imaginó alzando toda aquella mole y ella riéndose y él sin encontrar el sexo, y sólo sudor y mugre y peste a sudor ácido. Y se sonrió. Ah, sería divertido después de todo" (p. 118). Y muchas otras mujeres calificadas de "jineteras" (prostitutas o mujeres que buscan el sexo por placer).

(ii) El protagonista: Rey es un marginado social: está fuera de la ley, fuera de cualquier tipo de institución social – se ha quedado sin familia, se ha escapado del reformatorio, vive en la calle, no tiene trabajo (tampoco le interesa

tenerlo), es pobre e ignorante -. Está fuera de lo social y, sin embargo, no puede dejar del estarlo del todo. La sociedad lo condena por querer vivir como un animal: dos muchachitas lo dejaron por "tener peste a grajo", no bañarse, ser "tremendo cochino". Más tarde, pidiendo limosna, "la gente lo miraba con asco, como si vieran a un perro sarnoso" (p. 28). Rey vestía "el viejo pantalón que Fredesbinda le regaló [que] estaba roto y cochambroso. Se le salían los huevos y el rabo por un rajón de la tela en la entrepierna" (p. 61). Robó ropa nueva, pero con ella "seguía pareciendo el mismo mulato muertodehambre, flaco, desnutrido, con la piel de brazos y piernas cubiertas de ampollas y forúnculos con pus por las picadas de mosquitos y jejenes, y sobre todo, con aquel aire de susto y desamparo" (p. 152). Las mujeres lo apodan "El Hombre de la Pinga de Oro" y él se da a conocer como "El Rey de la Habana", haciendo alarde del tamaño de su pene. Sandra lo ve como "un tosco y un bruto. Lo tuyo es meter la tranca, soltar leche y ni hablar..., niño..., ¿Cuándo dejarás de ser tan brutal?" (p. 76). Para él "la sutileza del amor es un lujo" (p. 75). Rey sólo vive para satisfacer sus necesidades básicas. Un sujeto cuyas actividades conciernen únicamente a su cuerpo; éstas son:

(a) Orinar y defecar, no importa dónde se encuentre: en el reformatorio "una vez se tiró un pedo en el comedor" y no comprende por qué fue sancionado (p. 21); hace caca entre unos matorrales y en otros lugares públicos y se limpia con las manos; arroja sus excrementos a la azotea del edificio de al lado; orina en la escalera de otro edificio; se bate a golpes con un compañero porque, en el breve tiempo que decide trabajar, no acepta que el trabajo se interponga y demore su actividad intestinal. Desde entonces, defecará y orinará en el instante exacto que su cuerpo se lo pida, en el lugar exacto en que se encuentre.

(b) Comer. "Qué jodienda esta de buscar comida, buscar comida y buscar comida" (p. 32-33), expresa desde el principio, cuando se da cuenta de que debe preocuparse por saciar su hambre cuando su cuerpo se lo demanda. A veces controla el hambre recordando lo que le decía su madre: "'No le hagas caso al hambre porque no hay na' que comer'. Esa frase de su madre la repetía automáticamente y se le quitaba el hambre. Lo hacía como un

reflejo condicionado" (p. 113). Pero otras veces, "el hambre le rugió como un tigre en el fondo de sus entrañas" (p. 114-115). Rey se alimentaba de la basura, de restos encontrados en los tachos o en el basurero. Comía con las manos, sin sentarse a una mesa. Cuando conoció a Daisy y lo invitó a su mesa "por primera vez en su vida Rey se sintió persona" (p. 176).

(c) Golpear y golpearse. Rey se consideraba a sí mismo "un tipo duro", y "cada tanto le entraban deseos de boxear. De pegarle duro por la cara a un negro fuerte. Recibir unos cuantos pescozones, asimilar y devolver, pegando más duro aún. Duro, más duro, hasta poder soltar un gancho al hígado y reventar al tipo contra la lona" (p. 49-50). Rey se sentía un animal en una selva: debía golpear para no ser golpeado. De niño lo castigaban corporalmente: le pegaban y lo encerraban "en algún lugar húmedo, lleno de tuberías y cucarachas. Cuando entraban en el encierro podían pasar uno, dos y hasta tres días sin comer, lamiendo la humedad de los tubos" (p. 10-11). De más grande aprendió a defenderse a golpes de su propia madre y de quien quisiera "meterse con él". Sin embargo, la violencia no era solamente una forma de supervivencia. Rey disfrutaba de golpear: "Esa noche estuvo un poco violento en la cama. Le sonó unos cuantos bofetones a Fredesbinda. Por nada. Sólo por motivarse" (p. 50). Su concubina, Magda, "todos los días tenía su ración de golpes y seguidamente su ración de amor y semen" (p. 209). El personaje revela su disfrute del sadismo: al pasar por una feria imagina el placer de "dedicarse a cortar trozos de carne, dar hachazos a los huesos y partirle la cabeza a los puercos y meterle la mano en sus entrañas calientes para sacar los mondongos. 'Cómo me gustaría trabajar aquí y matar tres o cuatro puercos todos los días. Un palo por los sesos y partirles el corazón con un puñal largo, jajajá. Después a descuartizar, el reguero de sangre...'" (p. 155). Disfruta del dolor ajeno y del propio dolor, y por eso ha marcado todo su cuerpo: se hizo un tatuaje -"le dolían los pinchazos, pero le gustaba aquello" (p. 20) - y se perforó la piel del pene para colocarse dos municiones de acero. Finalmente, Rey termina llevando la violencia y el sadismo a su máxima expresión: mata y tiene sexo con el cadáver de la mujer que ha asesinado.

(d) Tener sexo. La identidad de Rey reposa en su carácter de “macho”. Como tal, él copula con cuanta “hembra” encuentra disponible. Lo hace no sólo en privado: también en público y grupalmente. Besarse, chuparse, lamerse, refregarse con el cuerpo del otro, penetrarse, lanzar sonidos y suspiros: en el cuerpo en contacto con otros cuerpos—femeninos y masculinos—descubre sus máximos placeres. El libro de Pedro Juan Gutiérrez describe minuciosamente los actos sexuales, grotescos y expuestos, del protagonista, en toda su obscenidad. Y no sólo del protagonista, también de su entorno. Los portales del Malecón, por donde suele caminar Rey, están plagados de “disparadores”, exhibicionistas que disfrutan de masturbarse públicamente y, desde una lomada, lanzar su semen sobre las muchachas que pasan. También Rey se une a un grupo de obreros que practican el sexo grupal —“los negros se pusieron brutos y querían meter al mismo tiempo las cinco pingas en los tres bollos. Pero evidentemente era imposible. Ellas querían probar. Tal vez era posible” (p. 133) — y dos hermanos que ganan dinero teniendo sexo, con otros y entre ellos, ofreciendo el acto sexual como espectáculo para el turista extranjero. El protagonista forma parte de esta “comunidad sexual”, con la que satisface sus necesidades sexuales. Una comunidad que exhibe los cuerpos. Que disfruta de un sexo expuesto, sexo que ya no es concebido como un acto privado, sino que se realiza en público, a la vista de todos, sin pruritos ni prejuicios ni amor ni vergüenzas ni ningún otro elemento cultural (propio de la familia burguesa de la Modernidad) que inhiba o desanime el desenvolvimiento natural del cuerpo-animal.

Los sujetos de *El Rey de la Habana*, al igual que los de *El asco*, han perdido su “intelectualidad” y su “espiritualidad”. La identidad de estos sujetos descansa exclusivamente en su corporalidad: la identidad de Rey es la del “macho” — que golpea, que toma las riendas en el acto sexual —. Así como el salvadoreño de *El asco* disfrutaba solamente de los placeres de la carne —beber cerveza, tener sexo con prostitutas, sudar a saltos en una discoteca —, el cubano de *El Rey de la Habana* también vive para satisfacer las necesidades del cuerpo. “¿Para qué nace la gente? ¿Para morir? Si

no hay nada que hacer. No entiendo para qué pasar todo este trabajo. Hay que vivir, batirse con los demás para que no te jodan y al final todo es mierda” (p. 25), concluye Rey al principio del libro. La vida para estos sujetos es pura naturaleza: no hay objetivos de proyección intelectual o espiritual. Rey no cree en Dios, porque tampoco entiende qué es la religión ni para qué sirve: sólo puede agarrar un “santico” — que para él es sólo un muñeco — porque observa que con él en la mano recibe más limosnas. Si tanto los sujetos de *El asco* como los de *El Rey de la Habana* son sujetos biológicos, que le dan preponderancia a los deseos del cuerpo por sobre los del intelecto, el protagonista de *El Rey de la Habana* va aún más allá: es pura naturaleza. Está en el borde de lo social, caminando en una cuerda floja, y termina por caerse, por salirse por completo de lo social: su muerte es la de un animal y no queda registrada en ningún lado porque él ya no es un sujeto histórico. “No tenía nada en que pensar. Nunca sentía necesidad de pensar, de tomar decisiones, de proyectarse hacia acá o hacia allá” (p. 153) dice Gutiérrez de Rey. Es el sujeto del puro presente. Esta nueva identidad latinoamericana fundada en lo corporal implica a sujetos que no pueden proyectarse hacia el futuro, que no vislumbran la posibilidad de un tiempo futuro, que sólo pueden vivir, sin esperanzas, el día a día.

Los discursos cínicos de las nuevas escrituras latinoamericanas descubren nuevas subjetividades en el campo social: sujetos que no trabajan, que han quedado fuera de todas las instituciones tradicionales, sujetos de pérdida, absolutamente despojados. Sujetos que han perdido el rumbo (al igual que el relato, que ya no tiene un principio-medio-fin, sino que es redundante, circular). Ya no se trata del sujeto de la nación, que constituye un “pueblo”; a duras penas es el sujeto de la “sociedad civil” — categoría que reemplazó a la noción de “pueblo” (García Canclini, 1999). Si bien categorías como pueblo y nación siguen subsistiendo en la sociedad contemporánea, cierta literatura latinoamericana de los ’90 puso de manifiesto que las nuevas subjetividades del mundo contemporáneo poco tienen que ver con aquellas viejas nociones: es una subjetividad fuera de la nación y que a duras penas se mantiene en el borde de la sociedad civil. Más bien, es el sujeto del mundo biológico, el mundo entendido como selva, donde la civilización —la ciudad— se ha convertido en barbarie.

En los textos esta barbarie es descripta con minuciosidad; allí están todos los horrores de la sociedad de los '90: la excesiva violencia, la inseguridad, el tráfico de órganos. Un mundo de cuerpos: cuerpos violentos que se batan para sobrevivir; sujetos que valen sólo por su corporalidad. En *El Rey de la Habana* a una muchacha le roban los ojos para venderlos. El cuerpo tiene precio y puede ser diseccionado – como el cuerpo de la Modernidad –, pero esta vez con el objetivo de comerciar con sus partes. Pero a diferencia del cuerpo de la Modernidad, el de la vida posmoderna no es más una totalidad coherente, que puede ser controlado por la ciencia. El cuerpo aparece como un montaje de síntomas, como pura naturaleza incontrolable. Este sujeto que tiene relaciones conflictivas con lo social y lo nacional, que puede cambiar de nombre y de identidad (como el narrador de *El asco*), que vive solamente en tiempo presente, que no puede controlar su naturaleza, es el sujeto que emergió en el mundo neoliberal: el sujeto marginal, el sujeto estigmatizado. Sujeto del puro cuerpo, del puro presente.

Trayectos y recorridos

Esta nueva corporalidad, propia de una nueva subjetividad latinoamericana de la década neoliberal, traza nuevos recorridos por la urbe, a la que Renato Ortiz describe como el “lugar privilegiado de las relaciones anónimas e impersonales” (Ortiz, 1999, p. 39), que es a su vez el espacio privilegiado de las escrituras de los '90. Josefina Ludmer da cuenta de la aparición de “una literatura urbana cargada de droga, de sexo, de miseria y de violencia” (Ludmer, 2004, p. 103), una ciudad que, lejos de ser el espacio de la civilización propuesto por la Modernidad, se ha barbarizado. Los cuerpos que por ella transitan se nuclean en “islas urbanas” (Ludmer, 2004), lugares con “reglas, leyes y sujetos específicos”, una suerte de “afuera de la sociedad” pero que está dentro de ella, lo que permitiría a estos sujetos reunidos en la isla estar fuera de lo social y al mismo tiempo dentro del espacio socio-cultural común que es la ciudad. Dentro de la isla, las reglas son otras y los sujetos se hermanan por su los rasgos de sus cuerpos: “un fondo ‘natural’ como la sangre, el sexo, la edad, las enfermedades o la muerte [...]”. Los iguala por algo que todos tenemos en tanto animales humanos, por algo que está fuera de la sociedad, la historia, la política” (Ludmer,

2004, p. 106). Lo orgánico borra las diferencias sociales; el sujeto de estos territorios ya no es un sujeto histórico, es un sujeto biológico, fuera de la historia.

La noción de territorio reemplaza a la de espacio, pues si en el espacio coexistirían los cuerpos sin división alguna, en el territorio se desplazan esos cuerpos de acuerdo con las reglas del poder. Foucault (2005) fue uno de los primeros en poner la mirada en el control político de la corporalidad, demostrando que la política se impone a partir de las restricciones y del disciplinamiento que se ejerce sobre los cuerpos. Un orden corporal es necesario para su correlato político: los cuerpos se inscriben en un tejido social complejo que controla todos sus movimientos. Entonces el poder se ejerce no a partir de grandes y visibles aparatos, sino que se trata de una compleja e invisible microfísica del poder, que meticulosa y desapercibidamente organiza la corporeidad. Foucault llamó “biopolítica” a estas políticas de la corporalidad, de la vida y de la muerte, que ejercen las sociedades occidentales. Los territorios de las escrituras latinoamericanas de los '90 son espacios legislados por este poder invisible pero presente, por donde los cuerpos tienen permitido circular y deben actuar de determinada forma. Porque hay espacios de la ciudad por donde puede transitar el cuerpo marginal y otros que le están prohibidos. Y dentro de sus islas, también hay jerarquías y reglas.

El cuerpo abyecto se mueve en un territorio igualmente abyecto: los bares que son una “inmundicia”, la ciudad que es una “mugre”, la “mugrosa” tierra, una “podredumbre”, de “miseria y asquerosidad”, que es El Salvador de *El asco*. La ciudad es “vomitiva”, “infectada”, “espantosa”, “mugrosa”, “inmunda”, “hostil”, con “una absurda agitación” y un “paisaje horrible”. Ambiente tan “miserable”, “tan estúpido”, “tan ajeno al espíritu”, “grosero”, con “todas las miserias y cochinas de las grandes ciudades y ninguna de sus virtudes”. La Universidad de la ciudad es un conjunto de construcciones “hacinadas y apestosas”, con defecaciones en los pasillos, un “ambiente fétido y asqueroso”, “deprimiente en el que hace un calor embrutecedor”. Las playas tienen una “arena sucia y mugrosa”. La totalidad de El Salvador es para el narrador “un hoyo, un pozo profundísimo” y el salvadoreño no tiene otra opción que “vegetar en esa inmundicia”. Por eso, cuando el narrador vomita, es un “tipo vomitando sobre un vómito”. Mientras

tanto, el protagonista de *El Rey de la Habana*, “olía a cucaracha, pensaba y se sentía igual que una cucaracha” luego de haber sido encerrado, en su infancia, en un calabozo lleno de cucarachas: aquí también el ambiente deja sus marcas en el cuerpo (como el calor en el de los salvadoreños). Las calles de La Habana son el territorio de la violencia y la obscenidad: conviven las peleas callejeras con los exhibicionistas masturbadores y las parejas que tienen sexo en la vía pública. Allí el cuerpo marginal tiene algo de libertad; mientras tanto, las playas y los sectores aledaños a los grandes hoteles de Varadero le están vedados: Rey se encuentra incómodo en ese lugar donde se ve obligado a trabajar y en seguida retorna a su territorio –La Habana– y a sus islas, por donde está acostumbrado a circular– el edificio abandonado donde vive Magda, el contenedor próximo al basural, el parque de los masturbadores–. El cuerpo de la pobreza, de la abyección, de la obscenidad, tiene ya trazados sus recorridos y sus territorios; una vez que circula en ellos con comodidad, le será muy difícil salir de allí. Condenado a un lugar social, sus movimientos y recorridos están predeterminados por el poder.

El cuerpo humano animalizado

Detenerse en las descripciones y adjetivaciones de las nuevas escrituras latinoamericanas de los '90 permite vislumbrar una nueva concepción de la corporalidad. En *El Asco* los políticos se comportan como “las ratas más voraces”; y miles de sus seguidores fueron sacrificados “como borregos”. El salvadoreño es una “raza con vocación de termita”, mientras que su ciudad está diseñada para que vivan “animales”. Los autobuses son para transportar “ganado”, la gente es tratada como si fuera “animal y nadie protesta”. Los taxistas son “aves de rapiña”, los médicos son “salvajes y voraces”, los profesores y sus alumnos, “gatos”. La cultura salvadoreña es una “cultura-moscardón”, pues “su único horizonte es el presente, lo inmediato, una cultura con la memoria del moscardón que choca cada dos segundos con el mismo cristal” (p. 78). Una mujer con granos y picaduras en el cuerpo es una “especie de animal” y hasta el propio narrador se transformó, por el calor de El Salvador, en “un animal sudoroso”.

Mientras tanto, Gutiérrez llama “animal” al pene de Rey, quien “olfatea” las vaginas de las mujeres, con quienes luego “copula

frenéticamente”. Las mujeres se denominan “hembras” y “bajan a lamer el animal tieso”. Rey y Magda huelen “a grajo en las axilas, a ratas muertas en los pies”. Ambos son como “dos salvajes [...], puercos, embarrados de sudor, semen y mugre y hollín. Durmieron como dos marranos felices sobre aquel jergón asqueroso” (p. 119). Se revolcaban con placer en una colchoneta sudada, “con chinches y piojos”, pero era así como ellos “se sentían bien”. “Eran dos puercos, deseándose como animales” (p. 208).

El cuerpo latinoamericano es caracterizado con rasgos de animal, nombrado con nombre de animal: un cuerpo que disfruta de “la vida puerca”, del mal olor, del sudor, de todo aquello que se pueda percibir con los sentidos. El olor es la marca indeleble del latinoamericano marginal: si el “hombre social” ha intentado siempre ocultar sus olores naturales con perfumes y desodorantes, este “ser natural” no sólo deja que su cuerpo emane sus verdaderos olores sino que disfruta de ello: Rey y Magda se excitaban con su olor a “peste”; “el enorme basurero de la ciudad, a unos cien metros, emitía un hedor insoportable, nauseabundo. Rey olfateó y se sintió a gusto. Los olores de la miseria: mierda y pudrición. Sintió comodidad y protección a su alrededor. ¡Uhm, qué bien! Y se durmió tranquilamente” (p. 207). Finalmente, con la muerte, Magda y Rey se incorporan completamente al mundo animal: ella se volvió un cadáver devorado por las ratas. Él, mordido por esos mismos roedores, que le arrancaron “trozos de los brazos, las manos, la cara, el vientre, las piernas”, finalmente se convirtió en un cuerpo-festín para las auras tiñosas. Un final – la abyección total – donde no quedan rasgos humanos: hay pura corporalidad, pura animalidad.

El último carácter humano de esta nueva subjetividad latinoamericana es la memoria, pero de ella se quieren librar los personajes. El recuerdo es sólo fuente de sufrimiento: el narrador de *El asco* va repasando su pasado en El Salvador y, a medida que lo hace, siente la náusea en su cuerpo. Mientras tanto, Rey logra recordar a partir del cuerpo:

Esta agua fría lo estimuló. Se frotó la pinga, los huevos, se lavó lo mejor posible, hasta tener una erección. La primera en muchos días. Ya ni se acordaba que tenía pinga y que se le paraba. La lluvia incesante era como una cortina a su alrededor. Él solo, en medio de los hierros retorcidos y los matorrales. La pinga no se baja, se frota y ahh... qué bien. Se masturbó jugando con la llu-

via. Lo mismo que hacía de niño con su hermano, jugar bajo la lluvia, en la azotea. Masturbándose se ríe y recuerda cuando era niño en aquella azotea. Y lanzó el semen. Mucho semen. Ufff. Ahora quedó más tranquilo, lavándose bajo la lluvia y recordando. Hacía años que no recordaba (p. 34).

El recuerdo sólo puede traer dolor, entonces Rey quiere volver a su estado animal, librarse de su memoria humana y...

[...] se entró a golpes por la cabeza y la cara. No quiere recordar nada. No puede permitírselo. Y sigue golpeándose con saña. Agarra una piedra y se golpea aún más duro. Le duele mucho, pierde el control. La rabia por haber llorado, por haber recordado, le hace golpearse hasta sacarse sangre (p. 37).

El cuerpo del *macho* acepta sólo un dictado del imaginario social: no puede "llorar y ablandarse como un niño. Él era un hombre y los hombres no se pueden aflojar. Los hombres tienen que ser duros o morir" (p. 37). Esto es lo único que le queda a Rey para seguir siendo hombre: su calidad de macho, su virilidad. Después, es tan sólo otro cuerpo más de la pobreza y "el pobre en un país pobre sólo puede esperar a que el tiempo pase y le llegue su hora" (p. 38-39).

Se trata de una literatura de la afección, de la náusea, de lo abyecto, en tiempo presente. Literatura de un materialismo radical, donde lo corporal y las afecciones y sensaciones del cuerpo aparecen en cada página (no los sentimientos, sino los sentidos arraigados en el cuerpo). Una literatura que pone de relieve los desechos sociales y con ellos todos los fluidos corporales: el vómito, la náusea, la diarrea, todo ello descrito con cierto grado de naturalismo. Una literatura que retrata a una sociedad animalizada, que es la sociedad latinoamericana de la crisis, donde el ámbito de la civilización – la ciudad – se convirtió en el territorio de la barbarie. En esa ciudad habitan animales que se comportan repetitivamente, para los cuales no hay futuro sino puro presente. *El asco* pone en evidencia un discurso antinacionalista que considera al latinoamericano más próximo al animal que al ser humano. *El Rey de la Habana* muestra una Cuba que, luego de la caída de la Unión Soviética, deja que sus animales salgan a la azotea. Se trata de seres que viven en un subsuelo orgánico, donde la vida animal y humana se desdiferencian. La identidad está constituida por la pura naturaleza: la identidad del latinoamericano de los '90 es

una identidad animal, subhumana, vinculada a la sexual, al ser "macho". Sin trabajo, familia o pertenencia a ningún tipo de institución, la sexualidad y su cuerpo es lo único que poseen estos sujetos para constituirse como tales, para forjar su identidad.

Sobre traumas, abyecciones y la obra convertida en acto

A partir de los años '90, los imaginarios sociales insistieron en esta representación del sujeto latinoamericano, entendido como "puro cuerpo abyecto". Hal Forster (2002) da cuenta de un giro "hacia lo real" en el arte de esta década: el arte objetual presenta obscenamente su objeto. Se trata de un "arte abyecto", realizado por artistas "ansiosos por decir obscenidades en el museo", que optan "por el zapato maloliente en lugar del cuadro hermoso". Esta pose adoptada por artistas plásticos y de las más diversas disciplinas artísticas, es entendida por Forster como una tendencia sostenida sobre dos posturas: "la travesura edípica" (el artista actúa con "el deseo de ser azotado, castigado por la ley paterna") y "la perversión infantil" (el artista se burla de la ley paterna y se refriega "en la mierda con la secreta fe de que lo más profano podría convertirse en lo más sacro, lo más perverso en lo más potente"). Así Forster describe a una cultura contemporánea fascinada con el trauma, que encuentra la "verdad" en el "sujeto traumático o abyecto, en el cuerpo enfermo o dañado" (Forster, 2002).

El arte de esta década en general – aunque las artes plásticas algún tiempo antes que la literatura – puso el acento en la corporalidad y trabajó con los desechos del hombre, en actos-artísticos que fueron al mismo tiempo actos-sociales. Se trata de un arte que no sólo "reproduce" lo traumático sino que también lo produce, dice Forster. Así, lo real ya no es "representado" sino que es "repetido": "Es como si este arte quisiera que la mirada brillara, el objeto se erigiera, lo real existiera, en toda la gloria (o el horror) de su pulsátil deseo, o al menos evocara esta sublime condición" (Forster, 2002, p. 144). Contra el hiperrealismo, que ponía en escena el mundo social únicamente para fascinarse con el "brillo de los escaparates", el arte abyecto pone en escena al cuerpo, un cuerpo "violado", "obsceno" (obsceno, siguiendo a Forster, significa "sin escena, demasiado cerca del espectador"). Este cuerpo traumático y

abyecto se erige como prueba, “atestiguaciones de la verdad, necesarios testimonios contra el poder” del mundo neoliberal.

Los temas y los materiales del arte se repiten: referencias al mundo anal, la mierda, el pene, imágenes de suciedad y basura. En 1990, el norteamericano Mike Kelley presentó dentro de la institución museo a personas defecando (“Descripción nostálgica de la inocencia de la infancia”), otorgándole a la “caca” el estatuto de material artístico. En Latinoamérica, y con mayor repercusión popular por haber trabajado fuera del museo, en el seno de una comunidad, ya en 1980 el grupo peruano E.P.S. Huayco había construido Sarita Colonia: se trata de una imagen gigantesca de la estampa popular peruana realizada enteramente con latas y otros desechos de comidas, “puesta” – no “expuesta”, como en el museo – al costado de una ruta, muy próxima de algunos santuarios prehispánicos. Así, esta obra adquiere una “doble naturaleza”. “Arte político”, “arte de vanguardia” para un público ilustrado que accedía a ella y se enteraba de las peculiaridades de su soporte – incluyendo la presencia encubierta de salchipapas – [...] Pero también “ícono religioso” para los migrantes que la ven directamente desde la carretera [...] Algunos participan en peregrinajes especiales, recuperando para sí la imagen – su imagen, al fin y al cabo – al dejarle cruces, plantas de ruda y otras ofrendas de devoción vernacular [...] “Una reapropiación ritual que devuelve el pop art a la cultura popular” (Buntinx, 2005, p. 104). Sarita Colonia es, entonces, al mismo tiempo, arte contemporáneo, comprometido y de vanguardia, y un monumento religioso.

En Argentina, en enero de 2002, luego del llamado Argentinazo de 2001 y en plena crisis, tuvo lugar el Mierdazo, que consistió en arrojar excremento humano o animal en la puerta del Congreso, mientras adentro se llevaba a cabo una sesión en la cámara de diputados. Mientras tanto, un actor disfrazado de oveja, sentado en un inodoro sobre una alfombra roja, defecaba en público. Acción artística (fue convocada por artistas) y manifestación política al mismo tiempo, el Mierdazo fue una performance que pudo ser ideada por el campo artístico pero que implicó a toda la sociedad civil y buscaba repercusiones políticas. Una vez más, el excremento, los desechos corporales. Y los cuerpos, arrojando las heces, convirtiendo la performance artística en política y viceversa, pues la estética del excremento era a su vez eminentemente política: acción estética y acción política eran una misma cosa.

Gustavo Buntinx, desde el campo de las artes plásticas latinoamericanas, propone entender al texto cultural contemporáneo como “síntoma” y como “acto”: por un lado, “como registro sensible de una época. Y al mismo tiempo como acto, como operatividad simbólica sobre la realidad. Se trata de fijar la mirada en aquel inasible punto donde lo lingüístico y lo social se articulan” (Buntinx, 2005, p. 21). Es decir, “lo social y lo artístico se energizan recíprocamente”. Del mismo modo, la literatura latinoamericana del '90, entendida como performance, como acto (la grabación o testimonio de *El asco* es un claro ejemplo de la literatura-acto), es eminentemente política, aunque a veces sus autores no se lo propongan o reconozcan: es que la literatura entendida como performance, al igual que Sarita Colonia o el Mierdazo, es también una acción que tiene efectos sobre lo social. Más que representar lo social, opera sobre la realidad; la literatura participa en la creación de lo social.

En suma: las nuevas escrituras latinoamericanas de la última década del siglo XX postularon una obra que es pura actuación, en la cual no hay representación de la realidad porque no existe una relación de secundariedad con la realidad. La obra es la experiencia de “lo real”, pues la realidad se constituye en el acto literario. La literatura, más que representación, es “presentación”, es un acto verbal equivalente a una profanación. Es una performance (o una nueva “performatividad”, en términos de Foucault y también de Judith Butler (1989), para quien el discurso –también el literario– es un acto/actuación de un sujeto y esta práctica de significación es eficaz dentro de “lo real”). Si la obra es el momento de su actuación, ya no habría que esperar obras maestras e imperecederas: las de los '90 son efímeras, para ser consumidas con la misma inmediatez en que se produce el acto.

Se trata del fin de la literatura, al menos de la literatura con mayúsculas, como era entendida hasta el momento: en su intromisión en “lo real”, en su devenir acto, ficción y realidad se vuelven indiferenciables. Porque a los sujetos de la literatura se los encuentra diariamente en el mundo social: sujetos que enuncian discursos como el de *El asco*, sujetos marginales como Rey. Cuando “lo real” invade la ficción, se transforma la ficcionalidad: en esta persecución de “lo real”, la literatura deja de trabajar con “las ideas” para pasar a ocuparse de lo más tangible: reconstruye minuciosamente las acciones de los cuerpos, describe su sensorialidad, sus

afecciones. Y qué mejor que lo más abyecto, lo más puerco, lo más obsceno –aquello que produce la náusea, que revuelve las tripas– para provocar ese *choque*, esa confrontación directa con “lo real”.

La sociedad de la imagen: lo obsceno y lo violento de la pantalla a la literatura

Mientras la literatura se fusiona con “lo real”, los sujetos sociales contemporáneos habitan un “todo ficcional” (Augé, 1997)⁴, construido por los medios, especialmente la televisión, que les devuelve la imagen de “lo real” en forma de relato. Pero no sólo lo público aparece en forma de ficción en la televisión. También la intimidad: el mundo privado es invadido por los medios; la intimidad deviene espectáculo. Las antinomias de la Modernidad caen, una a una: vimos cómo no hay diferencia entre civilización y barbarie, entre ficción y realidad, y tampoco entre lo público y lo privado.

La sociedad del espectáculo, en la que nada queda sin mostrar y todo es pasible de ser mostrado, supone una profunda crisis de la intimidad⁵: las acciones privadas, secretas y ocultas – mayoritariamente aquello vinculado con el cuerpo: el sexo, comer, dormir, ir al baño, vestirse y desvestirse, etc. –, se vuelven visibles. Todo se exhibe, del mismo modo que lo hacen los “disparadores” con sus “pingas” en los portales del Malecón en el texto de Gutiérrez. No sólo los autores latinoamericanos ponen al descubierto la más profunda intimidad, describiéndola minuciosamente hasta volverla visual: la televisión ya lo había hecho, convirtiendo al espectador en un *voyeur*. En realidad, desde hacía tiempo que el cuerpo occidental había privilegiado uno de sus sentidos – la mirada – y convertido al cuerpo en un “cuerpo-ojo”. Pero fue la televisión la que terminó de consolidar la sociedad de la imagen: la “verdad” es la que puede verse en la pantalla de un televisor. El televisor se convirtió para el hombre occidental en esa

“ventana al mundo”, que podía mostrarlo todo: violencia, obscenidad, la más íntima de las acciones. Y los empresarios de la televisión descubrieron que, a pesar de que el cuerpo del espectáculo televisivo es un cuerpo virtual (no se encuentra allí presente en convivio con el espectador, como en el teatro), parecía muy real; y también descubrieron que poner el acento en el cuerpo atraía al público televisivo. La televisión, a partir de las posibilidades que brindaba el dispositivo técnico, encontró sus rasgos particulares: no podía hacer grandes planos como el cine (los primeros televisores eran pequeños, en blanco y negro y con mala calidad de imagen); en su lugar, los planos cortos, los cuerpos vistos bien de cerca, eran su material. Pensada en su origen para ser vista en casa, la televisión brindó el espectáculo de la intimidad. En ella lo público se volvió íntimo; y lo íntimo se expuso para que lo viera una masa de individuos atomizados en la intimidad de su hogar.

Es en este contexto que el arte cuya materia es el lenguaje – la literatura – debe sobrevivir: un mundo verbal debe adaptar sus formas al mundo de la imagen. La literatura se vuelve transparente y, como la televisión, no necesita interpretación, no requiere intermediarios entre el público y su objeto. Como el discurso televisivo, se trata de un arte sin enigma. Así como la literatura se vuelve acto, pura experiencia, también la lectura se convierte en acto, en “experiencia de lectura”, similar a la “experiencia de mirar televisión”. La literatura de la sociedad de la imagen debe encontrar sus propias imágenes y dibujarlas con la palabra. Fotografía cuerpos reconocibles, tan obscenos y violentos como los televisivos, pero lo hace de un modo diferente a la televisión: si la televisión pretende mostrar “lo real” a partir de las imágenes que recorta de lo social, la literatura invita al lector a zambullirse en una ficción donde, paradójicamente, se encontrará cara a cara con los elementos más crudos del mundo social. La literatura aparece como una forma otra de aprehensión de “lo real”: es por ello que, a pesar de que no se trata de una literatura que expone ideologías, estos textos

⁴ “El mundo está penetrado por una ficción sin autor [...] Todos los antiguos universos imaginarios colectivos tienen ahora el carácter de ficción”, dice Marc Augé en *La Guerre des rêves. Exercices d'ethno-fiction* (1997). *urent avec clarté dans Le Manuel de l'agencier mis à disposition de tout journaliste travaillant à l'Agence France Presse* (AFP).

⁵ Paula Sibilia (2008) analiza las formas de exhibición de la intimidad en el mundo contemporáneo: los blogs, los fotologs, los sitios como Facebook y YouTube, los reality shows y talk-shows televisivos, el surgimiento de los documentales en primera persona y el auge de las biografías y de los diarios íntimos en el mercado editorial. Su hipótesis es que estos nuevos fenómenos en el campo cultural implican una transformación de la subjetividad contemporánea.

de fácil y rápida lectura, sin profundidad, abordan lo social desde una perspectiva crítica. Porque allí aparecen, con todas sus minucias, los cuerpos que oculta la televisión (y aunque la televisión los muestre, lo hace desde una perspectiva muy distinta): son los cuerpos de la marginalidad, de la pobreza, de la discriminación. Son los cuerpos del puro presente, sin futuro. El mundo social emerge de la ficción, y es un mundo muy distinto al que muestran las imágenes del televisor.

Consideraciones finales: el cuerpo literario como cuerpo político

La literatura de los '90 nos permite leer el mundo neoliberal, ver los cuerpos que en él habitan, descubrir las subjetividades inscriptas en esos cuerpos. La literatura descubre nuevos imaginarios sociales e ilumina aspectos de la sociedad contemporánea. Comenzamos trabajando sobre la corporalidad en la literatura latinoamericana de los '90 y vimos cómo ésta delinea los nuevos imaginarios de la corporalidad: El cuerpo exhibido –que se muestra públicamente en sus actos más íntimos–; el cuerpo sin identidad o que puede cambiar de identidad – de nombre, de nacionalidad –; el cuerpo humano animalizado, con todas sus afecciones a flor de piel, que le otorga prioridad a sus necesidades básicas y a lo que le dictan sus sentidos. Un cuerpo cuya sexualidad sirve para delinear identidades (el “hombre-macho”). Un cuerpo que cada vez juega un rol más importante en la construcción de la subjetividad. Es el cuerpo del neoliberalismo en América Latina, el cuerpo convertido en desecho social.

Vimos cómo los sujetos portadores de estos cuerpos estaban desplazados de las instituciones – sujetos sin trabajo, sin familia, condiciones básicas para constituirse en tanto personas –. Sujetos que no pueden prever un futuro, porque su temporalidad es más cercana a la del animal: viven minuto a minuto, de acuerdo a lo que le dictan sus sentidos, para satisfacer sus necesidades corporales. Sujetos en conflicto con la nación, dentro de la cual se encuentran, fuera de la cual se encuentran. Sujetos de una época global en la que según Martín Barbero, López y Jaramillo “lo nacional responde a un paradigma que no puede ya dar cuenta ni histórica ni teóricamente de toda la realidad en la que se insertan hoy individuos y clases, naciones y nacionalidades, culturas y civilizaciones [...]

[y en la que] nos encontramos ante otro tipo de proceso, que se expresa en la cultura de la “modernidad-mundo”, que es una ‘nueva manera de estar en la vida’” (Martín Barbero *et al.*, 1999, p. 15-16). Esta nueva forma de estar en la vida es la de estos sujetos posthumanos, sujetos fuera de la historia. Estas escrituras dan cuenta de esta subjetividad –marginal, obscena, abyecta– del neoliberalismo, de la globalización, subjetividad que pone en crisis a todas las instituciones. Y no sólo hablamos de *El asco* y *El Rey de La Habana*, de los cuales aquí nos servimos para realizar nuestro análisis, sino de una buena parte de la literatura latinoamericana contemporánea: en *Angosta* (2004), de Héctor Abad Faciolince, la violencia está igualmente expuesta; en *Canon perpetuo* (1993), de Mario Bellatin, la acción comienza cuando el personaje principal se queda sin trabajo; *Pequeña música nocturna* (1998) de Liliana Díaz Mindurry, retrata con obscenidad un mundo sexual en el que se involucra a dos niñas; y la lista podría seguir ampliamente.

Es evidente que esta literatura no necesita exponer ideas ni proyectos ni programas político-ideológicos para erigirse como una literatura meramente política. Porque da cuenta de una barbarización de lo social – corporalidades animalizadas – y de un presente sin futuro, sin utopías. Pone en escena a los cuerpos de la exclusión social, cuerpos sin retorno a lo social, que una vez que se alejan de lo social emprenden un camino que sólo puede ir hacia la pura animalidad. Cuerpos que transitan por territorios y se nuclean en islas urbanas, que viven en el presente, que ya no son sujetos históricos sino puramente biológicos, pues han sido excluidos de la historia: ellos son sujetos del instante, sus únicos objetivos son los que les dicta su cuerpo: comer, dormir, tener sexo. Los procedimientos narrativos repetitivos y circulares de estas nuevas escrituras enfatizan esta condición natural e inmodificable de estos sujetos convertidos en seres puramente biológicos, animales. Sujetos reducidos a su condición corporal.

El carácter político de esta literatura nada tiene que ver con la literatura política clásica, ligada a la representación de sujetos de clase (literatura proletaria/literatura burguesa): los sujetos de estas literaturas están fuera de las clases sociales y su realidad se construye a partir de elementos puramente biológicos. Al igual que la literatura, la política tampoco es una esfera autónoma en el mundo contemporáneo.

La politicidad lo impregna todo, del mismo modo que una esteticidad impregna la vida. La política se estetiza y las disciplinas estéticas se politizan aún sin deseirlo. Más allá de que los autores no reconozcan sus textos como políticos, hay una politicidad implícita en ellos, porque vuelven visibles los cuerpos ajados del neoliberalismo. Con la palabra, los convierten en imagen. Exponen con crudeza escenas concretas, tangibles, corporales, fuertes, abyectas, obscenas, violentas, y en ese acto construyen "lo real". Un escenario social emerge y no es meramente literario: la biopolítica que esa literatura describe no es un problema literario sino social.

Literatura que se ocupa de los cuerpos sociales ignorados; que hace aparecer la viva imagen de estos cuerpos, una imagen tan potente como la televisiva, pero de aquellos cuerpos que no salen en la televisión. O que sí salen, pero cuando lo hacen aparecen como el cuerpo del "otro", nunca en detalle, tan de cerca, tan "reales". La literatura muestra estas nuevas corporalidades con toda su abyección, su violencia, su obscenidad: abyección, violencia y obscenidad que también son parte del mundo televisivo. Pero en la TV, la abyección, la violencia, la obscenidad pierde su peso, las imágenes son incapaces de generar reacciones, se banalizan: en la pantalla, el acontecimiento se vuelve una ficción. Mientras tanto, la literatura, desde el campo de lo ficcional, con su imagen pintada con la palabra, con su "tempo" particular, con la linealidad impuesta por la escritura, logra acercarse de otro modo al mundo social. Otros así también lo han entendido: "La literatura, en tanto producto cultural basado en el lenguaje, es capaz de entender lo que otros discursos – audiovisuales, disciplinarios, etcétera – no han podido captar plenamente" (Kozak Rovero, 2001, p. 691). Pero no se trata sólo de entender, sino de mostrar, de construir el mundo. La literatura de finales de siglo XX brinda otras imágenes del mundo; no reflexiona sobre él, simplemente lo expone. Su imagen es la de un cuerpo nuevo, que es también político (ponerlo en escena, como lo hace la literatura, es un acto político). Es el cuerpo de Rey, de los salvadoreños y de todos aquellos que, en el mundo neoliberal y globalizado, se han quedado sin voz; aquellos que encuentran en su cuerpo, en su carácter biológico, el último indicio de su humanidad.

Referencias

- AUGÉ, M. 1997. *La Guerre des rêves. Exercices d'ethno-fiction*. Paris, Editions du Seuil, 192 p.
- BELLATIN, M. 1993. *Canon perpetuo*. México, Plaza y Janés, 199 p.
- BOURDIEU, P. 2005. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama, 514 p.
- BUNTINX, G. 2005. Estética de proyección social. E.P.S. Huayco y la utopía socialista en el arte peruano. En: AA.VV., *E.P.S. Huayco. Documentos*, Fuentes para la Historia del Arte Peruano, Lima, Colección Manuel Moreyra Loredo, tomo 3.
- BUTLER, J. 1989. Variaciones sobre sexo y género. Bouvoir, Wittig y Foucault. En: S. BENHABIB; D. CORNELL, (eds.), *Teoría feminista/Teoría crítica*. Valencia, Alfons el Magnanim, p. 193-211.
- CASTELLANOS MOYA, H. 1997. *El asco. Thomas Bernhard en San Salvador*. Buenos Aires, Tusquets, 119 p.
- DÍAZ MINDURRY, L. 1998. *Pequeña música nocturna*. Buenos Aires, Planeta, 259 p.
- FACIOLINCE, H. A. 2004. *Angosta*. Barcelona, Seix Barral, 400 p.
- FORSTER, H. 2002. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid, Akal, 236 p.
- FOUCAULT, P. 2005. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Madrid, Siglo Veintiuno, 314 p.
- GARCÍA CANCLINI, N. 1999. *La globalización imaginada*, Buenos Aires, Paidós, 238 p.
- GUTIÉRREZ, P.J. 1999. *El Rey de la Habana*. Barcelona, Anagrama, 220 p.
- KOZAK ROVERO, G. 2001. ¿A dónde va la literatura? La escritura, la lectura y la crítica. Entre la galaxia Gutenberg y la galaxia electrónica. *Revista Iberoamericana*, Vol LXVOO, N° 197, octubre-diciembre.
- LE BRETON, D. 2002. *Sociología del cuerpo*. Buenos Aires, Nueva Visión, 110 p.
- LUDMER, J. 2004. Territorios del presente. En la isla urbana, *Confines*, 15:103-110.
- LUDMER, J. 2005. Territorios del presente. Tonos antinacionales en América Latina. *Grumo*, 4:78-88.
- MARTÍN-BARBERO, J.; LÓPEZ DE LA ROCHE, F.; JARAMILLO, J.E. 1999. *Cultura y Globalización*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Centro de Estudios Sociales, 372 p.
- ORTIZ, R. 1999. Diversidad cultural y cosmopolitismo. En: J. MARTÍN-BARBERO, *Cultura y globalización*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Centro de Estudios Sociales, p. 29-52.
- SIBILIA, P. 2008. *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 325 p.

Submetido: 28/06/2010

Aceito: 13/11/2010