



LO DICHO Y LO INTERDICH0: CUERPO, ESCRITURA Y ELIPSIS EN *JUAN SIN TIERRA*

by Ingrid Robyn

0.

Advertencia al lector: la crítica jamás podrá suplantar el placer del texto, de la experiencia de lectura.¹ Así, en este texto—texto sobre un texto—hemos optado por citar extensivamente a Juan Goytisolo, haciendo de su escritura elíptica el *modus operandi* de nuestra misma escritura, tomando en cuenta la molestia que esto pudiera causar al lector acostumbrado a la escritura académica tradicional. Creemos que la molestia es parte de la experiencia de lectura, del placer del texto. De Goytisolo, mío. Y para que el lector comprenda mi experiencia de lectura de *Juan sin tierra*, hace falta que él, el *otro* lector, la experimente también. Que padezca su/mi lenguaje y se pierda en sus meandros. Que *escuche discretamente* su/mi discurso. Solamente así, crítica y lectura, en cuanto re-escritura de textos ajenos, pero a la vez, enajenables, podrán coincidir.

1.

Juan sin tierra (1975) es ante todo una novela iconoclasta. Combatiendo todo tipo de esencialismo, en ella no sólo se deconstruyen los grandes mitos sobre los cuales se erigió la modernidad occidental, conforme François Lyotard—el Sujeto, la Realidad, la Historia, el Progreso—, sino los mismos parámetros de representación literaria y del uso del lenguaje que de alguna manera traducen la creencia inocente en estos mitos, estrategia fundamental de su gesto destructor. En definitiva, *Juan sin tierra* se

presenta ante todo como un largo monólogo en el que el lenguaje verborrágico que utiliza el autor inviabiliza cualquier pretensión de establecer categorías estables, veraces, cualquier pretensión de que el lenguaje pueda representar *lo real*. “Sacrificando el referente a la veracidad del discurso” (Goytisolo 67), en *Juan sin tierra* todo es lenguaje, un lenguaje que elide el objeto representado para celebrar su auto-referencialidad, la inestabilidad de toda escritura.

Pero el gesto iconoclasta y anti-esencialista de Goytisolo tiene blancos más específicos. Iconoclasta: rompedor de imágenes, íconos. “1. Se dice del hereje del siglo VIII que negaba el culto debido a las sagradas imágenes, las destruía y perseguía a quienes las veneraban. 2. Se dice de quien niega y rechaza la merecida autoridad de maestros, normas y modelos” (*Diccionario de la lengua española* 1244). Ser ícono máximo de esa modernidad que se quiere deconstruir, indagar la escisión entre cara y culo, con la elevación de la primera y la sublimación del segundo, como polo irradiador del discurso crítico y de la utopía verbal de *Juan sin tierra*. Una escisión que se presenta a su vez como símbolo de las dicotomías—apariencia y esencia, sujeto y objeto, el yo y el otro, el alma y el cuerpo—a partir de las cuales esa cultura estableció los límites entre verdadero y falso, bueno y malo, puro e impuro.

De ahí que *Juan sin tierra*, contraponiéndose a esa sublimación del cuerpo en la cultura occidental, símbolo máximo de lo interdicto, de lo abyecto en la acepción de Julia Kristeva—lo abyecto en cuanto dinámica de atracción y repulsión, en cuanto desestabilización de categorías, en cuanto ruptura con la significación—, sea ante todo una afirmación del cuerpo, el sexo y el excremento como únicas realidades posibles: “No es asombroso que el cuerpo, el sacrificado de nuestra cultura, regrese con la violencia de lo reprimido, a la escena de su exclusión” (Sarduy 1301). Cuerpo, sexo y excremento con los cuales identifica su misma escritura:

lo reprimido estalla y el culo expulsado se venga [...]: cara y culo parejos, libres y descubiertos, utopía de un mundo complejo, sin asepsia ni ocultación [...]: paraíso, el tuyo, con culo y con falo, donde un lenguaje-metáfora subyugue el objeto al verbo y, liberadas de sus mazmorras y

grillos, las palabras al fin, las traidoras, esquivas palabras, vibren, dancen, copulen, se encuenen y cobren cuerpo. (Goytisoló 185-6)

Si no hay realidad más allá del cuerpo en Goytisoló, nada más coherente que haga de su escritura cuerpo, desfile de signos *incorporados*, *incorporamiento* escritural (*embodiment*).

2.

Al leer la novela con atención, sin embargo, una aparente contradicción salta a la vista: en una obra en la que el cuerpo ocupa el lugar central, en la que el mismo lenguaje adquiere un carácter corpóreo, sexual y diarreico, palabras como pene, coño y mierda casi no figuran, y las muchas escenas de contenido sexual y escatológico que describe obedecen a complejas estrategias de elisión. Es decir, que una obra que se contrapone a la interdicción del cuerpo, el sexo y el excremento en la cultura occidental, cuerpo, sexo y excremento son elididos a través del lenguaje: la obra no dice lo que supuestamente viene a decir, o por lo menos *lo dice de manera elíptica*.

En este sentido, proponemos que, si *Juan sin tierra* se presenta ante todo como una reivindicación del cuerpo, esta reivindicación no opera exactamente de manera explícita. Al contrario, si por un lado el autor hace de su misma escritura cuerpo, como hemos sugerido, elevando su reivindicación al nivel metalingüístico de la obra por lo tanto, en el nivel del contenido, por otro lado, Goytisoló parece mimetizar esa misma interdicción del cuerpo a través del recurso constante a la elipsis. En otras palabras, al reivindicar el cuerpo, elidiendo sin embargo cualquier referente corporal de su obra, Goytisoló parece inscribir, elípticamente—como tatuaje sobre un cuerpo, podríamos decir—,² los signos de su misma interdicción. Hace de lo interdicto, elípticamente interdicto, generando además una forzosa interrupción del acto de lectura que, casi contradictoriamente, termina por llamar la atención sobre el elemento elidido de su escritura—el cuerpo—y multiplicar el placer—equiparado por el autor al placer erótico—de la lectura.

3.

La elipsis, en cuanto recurso retórico, se alza a su máxima expresión en el barroco, afirma Severo Sarduy (1230). Es que en la retórica barroca, más allá de representar la simple elisión de un término de una oración, fácilmente recuperable por el lector, la elipsis se transfigura en la construcción de elaboradas metáforas que terminan por rechazar hacia lo oscuro el significante que les ofrece el punto de partida: “La elipsis, en la retórica barroca, se identifica con la mecánica del oscurecimiento, repudio de un significante que se expulsa del universo simbólico” (Sarduy 1232). Para Sarduy, este trabajo elusivo obedecería a una lógica muy particular: la de la *represión*, en el lenguaje psicoanalítico. En el barroco, se huye a lo feo, lo grosero, lo burdo, lo incómodo, *reprimiéndose* ciertos significantes a través de un completo trabajo metafórico que, en definitiva, representaría la *pérdida parcial del objeto representado*, “la fuga indefinida de un objeto de pulsión” (Sarduy 1235).³ Nada más significativo desde el punto de vista del tratamiento que se le da al cuerpo, fuente de toda pulsión, en *Juan sin tierra*. Y sin embargo, ¿esto no agranda la contradicción a que nos referíamos arriba? ¿Cómo puede una obra que se presenta como “venganza de lo reprimido” reproducir, a través de su lenguaje, la misma lógica que dicta su represión, como hemos sugerido?

Pero la elipsis barroca también encuentra un paralelo en la *elipse*, figura geométrica que se caracteriza, en comparación al círculo, por la *pérdida del centro*. De hecho, en la elipsis barroca, un término—el *centro* del discurso, el significante inmediato—se ve *eclipsado* en favor de otro—*otro* centro, ya no simple significante sino metáfora—, que disloca la atención del lector del objeto que se pretende representar: “supresión general, ocultación teatral de un término en beneficio de otro que recibe la luz abruptamente [...]: rebajamiento, rechazo hacia lo oscuro del fondo/alzamiento cenital del objeto [...]. La elipsis opera como denegación de un elemento y concentración metonímica de la luz en otro” (Sarduy 1230-31). Debemos recordar que la elipse no tiene *un* centro, como lo indica Sarduy, sino *dos*, de los cuales uno no es más que el reverso espejeante del otro. Así, podríamos afirmar que en el discurso elíptico del barroco, el lenguaje prolífico, la metáfora difícil, ocultan el objeto/referente lanzando luz sobre sí misma, sobre los

signos lingüísticos, produciendo el cuestionamiento de la relación inmediata entre significante y significado, *provocando* al lector:

el lenguaje barroco, reelaborado por el doble trabajo elidente, adquiere [...] una calidad de superficie metálica, espejeante, sin reverso aparente, en que los significantes, a tal punto ha sido reprimida su economía semántica, parecen reflejarse en sí mismos, referirse a sí mismos, degradarse en signos vacíos. (Sarduy 1235)

“Trop de lumière éblouit,” diría Pascal. En este sentido, es evidente que lo que se pretende con la aparente contradicción entre la reivindicación del cuerpo, el sexo y el excremento en *Juan sin tierra* y la elisión de todo lo escatológico a través de un lenguaje elíptico, más que reiterar, o en el mejor de los casos, parodiar los mecanismos represivos que rigen la interdicción del cuerpo en la cultura occidental, es otra vez cuestionar las relaciones entre lenguaje y real. Pero Goytisolo va más allá:

extraviarás el futuro lector en los meandros y trampas de tu escritura [...] captar al intruso ingenuo, seducirlo, embaucarlo, envolverle en las mallas de una elusiva construcción verbal, aturdirle del todo, forzarle a volver sobre sus pasos y, menos seguro ya de su discurso y la certeza de sus orientaciones, soltarle otra vez al mundo, enseñarle a dudar. (115)

No exactamente signos vacíos, sino más bien *saturados de luz*, el lenguaje elíptico de Goytisolo se convierte así en estrategia para captar/cooptar el lector, cegándolo para hacerlo ver: “Al provocar la momentánea incandescencia del objeto, su chisporroteo ante los ojos, extrayéndolo bruscamente de la opacidad, arrancándolo a su complementario noche oscura, el discurso barroco [...] reproduce una práctica para *aguzar la visión*” (Sarduy 1231, subrayado mío).⁴ Enseñar a dudar, dice Goytisolo.

De todos modos, queda la pregunta: ¿cómo exactamente se opera la elisión del cuerpo en *Juan sin tierra*? ¿Y qué hacemos los lectores con la aparente contradicción entre reivindicar y a la misma vez elidir el cuerpo a través del recurso a la elipsis?

4.

La estrategia más obvia de elisión del cuerpo en *Juan sin tierra*, más allá de la simple utilización de metáforas algo llanas para referirse a las partes pudendas y a lo abyecto—“ojo nefando”, “ojo del diablo”, “portañuelas traseras”, “materia burda”, “obscena materia”, “desahogo ruin”, “emisiones viscerales”—, es la misma torsión/distorsión del lenguaje:

movido por la violenta pasión que te inspiran, sin escamotear tu certeza con una escueta descripción linear ni destruir su realidad magistral mediante la ilusoria operación de nombrarlos: imponiendo su existencia física en el papel gracias a una suntuosa proliferación de signos, al cúmulo exuberante de figuras de lenguaje: echando mano de todos los ardidés de la retórica: tropos, sinécdoques, metonimias, metáforas: tendiendo hasta el límite los músculos de la frase, enzarzándote con ella en implicate cópula, luchando a brazo partido con las escurridizas palabras: rigurosa trabazón de nudosos y ceñidos sarmientos que dulcemente seguirás de reojo con la misma sumisión consentida con que el complementé escolta al verbo! (Goytisoló 84-85)

En efecto, toda la novela de Goytisoló podría ser leída como un esfuerzo por romper con la interdicción del cuerpo en la cultura occidental a través de un lenguaje que, sin embargo, opera a través de la elisión, un lenguaje prolífico y a la misma vez elíptico que demanda un papel activo por parte del lector para ser descifrado, que ciega para lanzar luz. Se trata, por lo tanto, de utilizar la proliferación de signos lingüísticos y la elipsis, con todo lo que demandan por parte del lector, como recurso para llamar la atención sobre el cuerpo, o más bien, la interdicción del cuerpo en la cultura occidental.

En una de las escenas más complejas de la obra, parodia del misterio de la encarnación, Álvaro, el narrador—quien juega a la vez el rol del Espíritu Santo, el Dios Padre y Changó—, viola a su madre—Virgen y Yemayá—, que al final de la escena le dará la luz al mismo narrador, también llamado Alvarito. La escena es larguísima. Reproduzco el momento de clímax, el de la concepción:

cuando el desdichado cuerpo enriquezca tu bien resguardada presa, despedirás al mozo de las toallas y te aproximarás a Yemayá: sin mostrar repugnancia al incesto ni huir a la copa de la palmera: [...] pasmada aún por el volatinero virtuosismo de la ya difunta Paloma: pero presta a encajar la brusca acometida de la fiera: [...] volviéndose con sabiduría ancestral y ofrendándole sus posteriores enjundiosas: el brinco de la alimaña no se hará esperar y, aunque la guarida es estrecha, empujarás con todo el ardor de tu sangre, resuelto a obtener la victoria: la vedada posesión materna se llevará a cabo en la más peregrina de las posturas: [...] proseguirás tus incursiones audaces mientras el otro tú aguarda dentro la inmediata creación de su cuerpo: [...] el sombrío y violento animal se ha aposentado del todo y asistirás gozoso a sus embestidas: [...] viéndole revolcarse y morder y desplegar cruelmente las garras al tiempo que la embobada madre prosigue su esotérico dúo con la casi digerida visitadora [...] y los arrobos y éxtasis de la visitada ascenderán gradualmente de tono hasta alcanzar himalayescos paroxismos: [...] e instalado en la negrura del nefando sibil acecharás con existencial impaciencia los lentos, caudalosos espasmos que engendrarán milagrosamente tu cuerpo: [...] pero el gene se abre camino navegando contra corriente y llegará al destino fijado con matemática exactitud: al materno óvulo que, fecundado por él, te concederá en fin el ser y constituirá el punto de arranque de tu arriesgado periplo. (50-1)

En este pasaje, que condensa confusión de *yoes*, incesto, violación y concepción anal— cuestionamiento de la noción de sujeto, parodia de la narratología cristiana, ruptura de la moral y de algunos de los principales tabúes de la cultura occidental—, el lenguaje prolífico, barroco, las complejas metáforas que utiliza el autor eliden la misma acción que se narra, cuyo carácter borroso nos obliga a detener la lectura. Y volvemos, masticando palabra a palabra, penetrando sus metáforas, en un intento de descifrarlas. No es solamente el absurdo de la escena lo que sorprende el lector. Es el mismo lenguaje del autor el que produce el efecto de interrupción de la lectura. Casi se podría decir que el lector se ve obligado a orientarse por palabras clave. Lo interdicto, o las varias

interdicciones con las que rompe el autor en este pasaje, se representan a través de un lenguaje él mismo rompedor, pero rompedor no por lo que dice sino por la manera *elíptica* como dice. Es en su lenguaje elíptico, en el *cómo* dice, más que en *lo qué* dice, en la acción que se describe, que el lector debe buscar la “esencia” de la escena, y por extensión, de su misma escritura.

disueltos los hechos en sueño brumoso: a merced del artificio retórico y la insidiosa tiranía textual: descubriendo, con candoroso asombro, el margen que separa el objeto del signo y la futilidad de los recursos empleados para colmarlo: tus pretensiones de autenticidad son difícilmente verificables y ni lágrimas, juramentos ni sangre establecerán su relación imposible con la esquiva, huidiza verdad: la habilidad del relato suplanta la dudosa realidad de los hechos, tu victoria de artista consagra la gesta inútil del militar: [...] renunciando a las reglas del juego inane para imponer al lector tu propio y aleatorio modelo en lucha con el clisé común: sin disfrazar en lo futuro la obligada ambigüedad del lenguaje y el ubicuo, infeccioso proceso de enunciación: conmutando desvío rebelde en poder inventivo: recreando tu mundo en la página en blanco. (Goytisolo 103-4)

“La habilidad del relato suplanta la dudosa realidad de los hechos”, afirma Goytisolo. En la torsión/distorsión de su lenguaje elíptico está la clave y el placer del texto, podríamos decir. De hecho, si el lenguaje se impone a la realidad, ¿no es precisamente en el lenguaje que utiliza Goytisolo que reside la “razón de ser,” el placer del texto? ¿No es el lenguaje del autor, esa forzosa interrupción del acto de lectura, lo que aúna su escritura con el cuerpo, goce estético y goce erótico? Tal vez pudiéramos decir, sobre *Juan sin tierra*, algo semejante a lo que dice Sarduy en relación a *Paradiso* (1966), de José Lezama Lima:

Es el lenguaje en sí, la frase en sí, con su lentitud, con su enrevesamiento, con su proliferación de adjetivos, de paréntesis que contienen otros paréntesis, de subordinadas que a su vez se bifurcan, con la hipérbole de sus *figuras* y su avance por acumulación de estructuras fijas, lo que, en

Paradiso, soporta la función *erótica*, placer que se constituye en su propia *oralidad*. (Sarduy 1178)

En las palabras de Roland Barthes: “El texto placentero no es forzosamente el que relata placeres [...]. El placer de la representación no está ligado a su objeto. [...] El placer textual no está en la correspondencia entre el mimo y el modelo (relato de imitación), sino en la del engañado y del mimo (relato de deseo, de producción)” (*Plaisir* 120, traducción mía).⁵ No es solamente el hecho de que Goytisolo elida centro de su escritura descentrada, el cuerpo, lo que hace su texto, lo que lo hace un texto placentero: es sobre todo la combinación de un lenguaje proliferando y por eso mismo elíptico, un lenguaje que nos obliga a la interrupción de la lectura, lo que nos confiere ese gozo estético que, según Sarduy, podemos equipar al gozo erótico.

5.

Pero hay más estrategias de elisión del cuerpo en *Juan sin tierra*. No hacen falta las metáforas tortuosas, el lenguaje prolífico, para producir en efecto elíptico, obligarnos a detener nuestra lectura. La mezcla lingüística, y particularmente, el uso del latín en las descripciones de escenas de contenido sexual o escatológico en la obra también puede ser vista como una estrategia de elisión del cuerpo. Reproduzco una, al azar:

el capellán se santiguará varias veces: las visiones atroces del almacén parecen haberle perturbado el juicio: haciendo un violento esfuerzo sobre sí mismo hablará con voz temblorosa, pausada por intermitentes sacudidas/ membrum erectum in os feminae immissint!/ socios concumbentes tangere et masturbationem/ mutuam adsequi!/ penis vehementis se erixet tum maxime cum crura/ puerorum tetigent!/ anus feminarum amant lambere!/ sanguinis menstruationis devorant!/ coitus a posterioris factitant!/ ejaculatio praematura!/ receptaculum seminis!
(Goytisolo 29)

En esta escena, ubicada en alguna isla americana durante el período colonial—Cuba, posiblemente—, el cura vuelve al ingenio en torno a lo cual se desarrolla el inicio de la narrativa para contar a sus amos lo que había visto en el almacén, donde los negros—el

otro, el cuerpo que se quiere sublimar—se entregaban a toda suerte de “perversiones” sexuales. La apropiación paródica del discurso religioso aquí es evidente, y el uso del latín sólo refuerza el tono burlesco del pasaje. No es el narrador quién habla, sino el personaje, un cura del siglo XIX, y la misma terminología que utiliza el autor está de acuerdo con la que encontramos, por ejemplo, en los manuales inquisitoriales. En este sentido, es evidente que el discurso elíptico, la elisión del cuerpo a través del recurso paródico al latín, funciona aquí como crítica a la pudicia algo hipócrita de la sociedad española, objeto inmediato del gesto iconoclasta del que se origina la obra, verdadera traición de la cultura de la cual proviene. (Sin embargo, ¿qué pasaría si pensáramos, con Barthes, que la cita es una forma de amor, y con Linda Hutcheon, que la parodia es un homenaje al original?). Volvamos al trozo que antecede nuestra cita: “hala, cuenta, que llevo prisa/ no, no, no puedo/ no seas pelma!/ mis labios se resisten a pintar esa clase de escenas/ hijo, no me vengas ahora con remilgos/ no me atrevo/ hazlo por Mí/ es algo horrible!/ entonces dímelo en latín” (29).

Pero si nos alejamos de la perspectiva del autor, del simple carácter paródico que quiere imprimir a su texto, y asumimos, con cierta seguridad, que la mayoría de los lectores de Goytisolo no domina el latín, es evidente que también esta estrategia implica otra vez una interrupción del acto de lectura, interrupción que, sin embargo, termina por lanzar luz sobre el centro oscuro de su escritura elíptica. De hecho, al depararnos con el latín, somos obligados a detenernos, volver hacia atrás, leer otra vez, descifrar cada una de las palabras que están inscritas en el texto, pronunciarlas en voz alta. Escucharlas discretamente. Gozarlas. De ahí la risa, el placer del texto. Y de ahí también los vínculos entre escritura y cuerpo, entre escritura y acto sexual en Goytisolo.

6.

No nos adelantemos, sin embargo. Hay un hilo suelto en esta escena todavía. Volvamos a ella: “interrupción, oquedad, silencio: como cuando dejas de escribir” (29). El silencio. Estrategia irónicamente más subversiva de elisión del cuerpo en *Juan sin tierra*. Los ejemplos son muchos. Varias son las escenas en las que el narrador interrumpe su discurso—interrupción de la lectura/interrupción de la escritura—en el preciso momento en que invoca/evoca lo interdicto, el cuerpo: “Proemio de extraños e inauditos

desenfados colectivos en los que realizan todo género de acoplamientos bestiales y actos inmundos *en cuya relación no nos demoraremos siquiera por razones de estética y de buen gusto*". (Goytisoló 159, énfasis mío) "Se entregan descaradamente al vicio nefando y a otros muy negros pecados *que sería ocioso mentar aquí*" (213, énfasis mío).

Otra vez, la parodia del discurso religioso, la crítica a la pudicia española, son evidentes: "a la vista del infando espectáculo, observan un poderoso silencio". (107) Es decir, que su silencio mimetiza el silencio provocado por las escenas de contenido sexual y escatológico que amenaza describir o tortuosamente describe en el observador promedio. Pero el efecto de su gesto paródico, crítico, va más allá de la risa. Recordemos que la palabra elipsis, por su propia etimología, alude a la idea de falta, de *pérdida*. En cuanto recurso retórico, como ya hemos dicho, la elipsis barroca implica la *pérdida* parcial del objeto representado. Asociada a la represión, sería como que el síntoma de una *carencia* (Sarduy 1235).⁶ Algo que nos falta, que nos huye. Y es que al interrumpir su escritura, al producir el silencio, Goytisoló niega al lector el prometido placer del texto, el goce de la lectura. Postpone el orgasmo:

iniciando, tantálico, tu propio y personal proceso al canon novelesco y la radiografía de sus orondos comparsas: mientras buscas a tientas la secreta, guadianesca ecuación que soterradamente aúna sexualidad y escritura: tu empedernido gesto de empuñar la pluma y dejar escurrir su licor filiforme, *prolongando indefinidamente el orgasmo*. (Goytisoló 203, énfasis mío)

7.

Elidido el cuerpo, el centro obscuro de su escritura elíptica, interrumpido el acto de lectura, postergado el orgasmo a través de un lenguaje a veces prolífico, a veces silencioso, ¿qué le queda al lector? Si para Goytisoló la escritura se puede equiparar al cuerpo, o más específicamente, al acto sexual, como podemos depender de la cita evocada arriba, ¿la des-comunicación producida por el lenguaje elíptico que utiliza no implica asumir la escritura, y por lo tanto el sexo, como acto individual, intransferible? ¿Qué decir del acto de lectura, la otra cara de esa escritura egocéntrica y egoísta, de esa

escritura convertida en acto masturbatorio individual, que excluye al posible otro de participación, haciendo de las palabras, del acto de escritura, desposeído de su función comunicativa, un artefacto elevado a la categoría de puro desperdicio? ¿Hay cuerpos fuera del cuerpo, fuera de *mi/tu* cuerpo—lo que equivale a decir, realidad más allá de las palabras—, transfigurados ahora en palabras tatuadas sobre el papel?

Permanecerás al acecho de sus palabras (ave rapaz de tú mismo) aguardando el placer clandestino que el correr de la pluma (del sexo) creará en el espacio textual: constelaciones de signos que abrevian las pulsiones de tu (mi) yo más íntimo (genético, germinativo, generativo, genésico) *hasta abolir la mentida distancia en un mismo festín destructor*. (Goytisoló 118-9, subrayado mío)

Lo interesante de la novela de Goytisoló es precisamente eso: al elidir el objeto representado, que es a la vez el objeto que representa - es decir, el cuerpo, ya confundido con la escritura, escritura-cuerpo -, el autor se utiliza de estrategias que terminan por interrumpir el acto de lectura, romper la comunicación con el lector. Pero es justo en esa interrupción, en ese postergar del orgasmo, que reside la posibilidad de diálogo entre escritor y lector, el placer de la lectura; ya no un placer estético, sino aquel placer corpóreo, erótico, de que hablaba Barthes: “fuera de los casos de comunicación transitiva o moral [...] hay un placer del lenguaje de la misma naturaleza, de la misma calidad que el placer erótico, y [...] ese placer del lenguaje es su verdad.” (*Plaisir* 265, traducción mía).⁷ Para Goytisoló, no es en el objeto de la escritura, en la función comunicativa del lenguaje, que reside el placer del texto, sino en el lenguaje mismo, el en goce que los lectores podemos desprender de la cópula entre signos lingüísticos promovida por el escritor:

autonomía del objeto literario: estructura verbal con sus propias relaciones internas, lenguaje percibido en sí mismo y no como intercesor transparente de un mundo ajeno, exterior [el lenguaje como única realidad posible] [...] completando las funciones de representación, expresión y llamada inherentes a una comunicación oral cuyos elementos (emisor, receptor, contexto, contacto) operan también (aunque de modo diverso)

en el instante de la lectura con una cuarta función (erógena?) [el goce, placer del texto] que centrará exclusivamente su atención en el signo lingüístico [escritura-lectura-tatuaje]: desca[r]gando, gracias a ella, al lenguaje de su simoníaca finalidad ancillar: conmutando la anomalía semántica en núcleo generador de poesía y aunando de golpe, en polisémico acorde, sexualidad y escritura: desprecio común por la serie útil, procreadora [lenguaje-comunicación], que trueca el placer nefando y baldío en figura de lenguaje, el crimine pessimo en metáfora existencial [el lenguaje elíptico, barroco]: resolviendo por fin, al cabo de tanto periplo, la secreta ecuación de tu [él-escritor, yo-lector] doble desvío: manipulación improductiva (onanista) de la palabra escrita, ejercicio autosuficiente (poético) [masturbatorio] del goce ilegal. (Goytisoló 252-3)

Cópula que, como podemos deprender de este pasaje, multiplica el carácter subversivo de esta obra al violar no sólo la función comunicativa del lenguaje, como hemos dicho, sino al hacerlo, también las reglas del llamado “buen escribir”.

8.

placer solitario de la escritura!/ esgrimir dulcemente la pluma, acariciarla con febrilidad adolescente como en el duermevela propicio al ludimiento manual, dejar escurrir su licor filiforme en la página en blanco, alcanzar la delicada perfección del solista, prolongar con sutil artificio el rigor tumulario, diferir indefinidamente el orgasmo, consumir sin medida tu propia energía, abolir la obstinada avaricia del orden real: [...] preso a la súbita inmantación de; cuerpo que atraerá irresistiblemente el tuyo y os acoplará con fuerza magnética como palabras unidas por el poeta en versátil conjunción fugaz: transformando desvío semántico en chispa voltaica, a espaldas de la lógica y su desprecio ruin: hasta el momento en que las búsquedas paralelas se mezclan, el verbo deviene carne y la amorosa cópula alumbra como una esplendente metáfora (Goytisoló 240-41)

Escritura/lectura: des-comunicación masturbatoria y a la vez orgiástica mediada por el lenguaje. Lenguaje: desperdicio, palabras hechas exclusivamente para el goce. La escritura-cuerpo, escritura-sexo. Lectura sexo. Siempre y necesariamente frustrada. Enajenación de una realidad que las palabras no pueden captar, “gracias ha la prat-tyca dun language cuep-po, dun belbo beldadelamente echo canne” (Goytisoló 258). Otra realidad. Realidad de papel, y a la vez corpórea, carnosa, fugaz.

Obras citadas

- Barthes, Roland. *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil, 1984.
- . *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil, 2000.
- Goytisolo, Juan. *Juan sin tierra*. Madrid: Mondadori, 1994.
- Hutcheon, Linda. *Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London: Routledge, 1988.
- “Iconoclasta.” *Diccionario de la lengua española. Real Academia Española*. Madrid: Espasa Calpe, 2001, tomo II.
- Kristeva, Julia. *Powers of Horror: an Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.
- Lezama Lima, José. “Sierpes de don Luis de Góngora”. *Imagen y posibilidad*. La Habana: Letras Cubanas, 1981, 69-91.
- Lyotard, Jean François. *The Postmodern Condition: a Report on Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Sarduy, Severo. “Escrito sobre un cuerpo”, “Barroco” y “La simulación”. *Obra completa*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999, tomo II, 1119-1344.

Notas

¹ La expresión “placer del texto”, título de una conocida obra de Roland Barthes (1985), se emplea aquí en su sentido más llano, sin que al utilizarla estemos restringiéndonos al significado muy específico que le confiere este autor. De hecho, a pesar de la innegable influencia de algunos de sus conceptos sobre nuestro trabajo, creemos que su visión sobre la lectura/escritura se ve problematizada por otros acercamientos más contemporáneos a la literatura, sobre todo en lo que toca a lo que entendemos como una sobrevalorización del papel del lector, en detrimento del autor, en la interpretación del fenómeno literario.

² De hecho, no podemos dejar de notar la similitud de la idea de escritura como cuerpo y el recurso a la elipsis en *Juan sin tierra* con el concepto de escritura como tatuaje en Severo Sarduy. Afirma este último: “La literatura es [...] un arte del tatuaje: inscribe, cifra en la masa amorfa del lenguaje informativo los verdaderos signos de la significación. [...] Para que la masa informativa se convierta en texto, para que la palabra comunique, el escritor tiene que tatuarla, que insertar en ella sus pictogramas. La escritura sería el arte de esos *grafos*. (1154)”.

³ Es importante resaltar que en este “complejo trabajo metafórico” el escritor barroco no operaría la simple sustitución de un término, el significante “inmediato”, por decirlo de algún modo, por una metáfora “llana”. Al contrario, al proceder a esta sustitución, el escritor trabajaría ya sobre un sustrato metafórico establecido, plenamente incorporado por la cultura, “naturalizado” se podría decir, y que pretende suplantar creando a partir de él nuevas y más elípticas metáforas. De ahí que Sarduy se refiera a la metáfora barroca como “metáfora al cuadrado” (1234-5). En cuanto a la idea de “pérdida parcial del objeto”, o “fuga indefinida de un objeto de pulsión”, Sarduy equipara el significante reprimido en el discurso barroco al “nudo patógeno” según Jacques Lacan, pasible de ser identificado solamente a través de la “escucha discreta” a que nos referíamos en la introducción de este trabajo (Sarduy 1236-7).

⁴ Esta formulación en realidad se encuentra en José Lezama Lima, a quién le debe mucho de sus análisis sobre el barroco el mismo Sarduy. De hecho, haciendo una analogía entre el funcionamiento de la metáfora gongorina y la cetrería, en la cual también se hallan alusiones a la “noche oscura” de San Juan de la Cruz, afirma Lezama: “A veces el tratado del verso en Góngora recuerda los usos y leyes del tratamiento de las aves cetreras. Cubre la testa de esas aves una capirotta que les fabrica a sus sentidos una falsa noche. Desprendidas de sus capas nocturnas artificiosas, les queda aún el recuerdo de su acomodamiento a la visión nocturna, para ver en la lejanía la incitación de la grulla o perdiz. [...] Despréndese la luminosidad del verso sobre una superficie o escudo, al llegar allí el rayo de luz se refracta y chisporrotea, en esa momentánea incandescencia cobrada por el objeto, se pesca aquel único sentido del que hablábamos. Pero como aquellos objetos no están extraídos de su noche o sueño, la sucesión de aquellos puntos luminosos, ininterrumpidos y crueles, se refracta sin contrastes, encegüeciéndose” (76).

⁵ Se pierde algo en la traducción. Hay un juego de palabras aquí, apenas traducible al español. Barthes juega con la palabra *mime*, que más o menos como la palabra *mimo* en español puede designar a la vez demostración de afecto, el espectáculo mímico, el actor mímico y acto de imitar. Análogamente, la palabra *engañado* se utiliza acá como traducción de *dupe*, persona fácil de engañar, víctima de un engaño. De todos modos, la frase solamente reitera lo dicho anteriormente: que el placer del texto, equiparado al placer erótico, no está en el relatar hechos eróticos, en *lo que* relata, en el *objeto de la representación*, sino en las estrategias utilizadas para representarlo y sobre todo, en la lectura. Reproducimos el original: “Le texte de plaisir n’est pas forcément celui qui relate des plaisirs [...]. Le plaisir de la représentation n’est pas lié à son objet. [...] Le lieu du plaisir textuel n’est pas le rapport du mime et du modèle (rapport d’imitation), mais seulement celui de la dupe et du mime (rapport de désir, de production).”

⁶ Aquí, Sarduy se está valiendo de la relación que establece Jacques Lacan entre el síntoma que descubre los mecanismos de represión, entendidos en cuanto organización de una carencia, y la metáfora.

⁷ Hay una relación obvia entre el concepto de placer del texto en Barthes y el gozo, o “jouisement”, en Lacan y Kristeva, teóricos de que se vale inmensamente Sarduy (a su vez una referencia clave para Goytisoló, como él mismo lo indica).

How to cite this article according to the *MLA Handbook for Writers of Research Papers* (7th edition):
Robyn, Ingrid. “Lo dicho y lo interdicho: Cuerpo, escritura y ellipsis en *Juan sin tierra*.” *Pterodáctilo* 7 (2009): n. pag. Web. Day Month Year.