

FIGURAS DEL CUERPO Y BIOTECNOLOGÍAS EN DOS RELATOS VANGUARDISTAS DE PABLO PALACIO Y ALBERTO HIDALGO¹

FIGURES OF THE BODY AND BIOTECHNOLOGY IN TWO AVANT GARDE SHORT STORIES BY PABLO PALACIO AND ALBERTO HIDALGO

*Marcel Velázquez Castro, Ph. D.
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Correo electrónico: mmvelázquez@pucp.pe*

Resumen

Este artículo explora las construcciones del cuerpo en cuentos vanguardistas de dos escritores andinos: el ecuatoriano Pablo Palacio y el peruano Alberto Hidalgo. Mediante imágenes de cuerpos fragmentados o cuerpos dobles, ofrecen caminos entrecruzados de subjetivización y despersonalización. Además, ambos representan desde la figura del cuerpo monstruoso resistencias a las biotecnologías modernas.

Palabras clave: cuerpo, vanguardia, cuento, Pablo Palacio, Alberto Hidalgo, modernidad, monstruo

Abstract

This article explores the construction of the body in vanguard stories in two Andean writers: the Ecuadorian Pablo Palacio and the Peruvian Alberto Hidalgo. Through images of fragmented bodies or double bodies, roads crisscrossing offer of subjectivism and depersonalization. Furthermore, both represent from the figure of the monstrous body resistance to modern biotechnology.

¹ Una primera versión de este artículo se elaboró en el marco del Doctorado de Literatura de la Universidad Andina Simón Bolívar en el curso de la Dra. Rut Román, “Cuerpos extraños en la Narrativa Latinoamericana Contemporánea” (2013).

Key words: body, vanguard, story, Pablo Palacio, Alberto Hidalgo, monster, modernity.

Recibido: 10 de agosto de 2016. *Aprobado*: 11 de septiembre de 2016.

La representación del cuerpo humano es un tópico antiguo en la literatura. Sin embargo, esa historia, ni lineal ni acumulativa, ha tenido umbrales clave que han irradiado singulares construcciones figurativas. Desde la experiencia vanguardista, la palabra se orienta, una y otra vez, en pos no solo de una representación fragmentaria, fracturada y multidimensional del cuerpo, sino de la producción semiótica de esa amalgama de carne, fluidos, olores y huesos que conforman el cadáver en potencia que todos somos. Este doble movimiento conjuga la representación exterior de la multidiversidad del cuerpo con la penetración del anatomista, pero ya no para clasificar y explicar, sino para exponer la materialidad y la radical otredad de aquello que conforma el cuerpo.

El horizonte estético del vanguardismo poseyó diversas constelaciones de sentido, en una de ellas, lo real (la ficción de lo real) se resquebraja y pierde coherencia, el sujeto se disocia de su mundo y de su experiencia y se vuelve él mismo una unidad sin límites que se desplaza a gran velocidad. Así como el lenguaje vanguardista ya no busca una representación mimética y verosímil de la realidad, sino la construcción de un universo autónomo de sentido; el sujeto vanguardista explora la despersonalización y su complemento la generalización para crear un lugar liminal, poroso, que traza nuevas formas de permeabilidad a lo real desde el cuerpo y el lenguaje.

El predominio del cuerpo como materia de la escritura vanguardista, soma y sema que actúa como límite móvil de la vida y de lo humano, constituye un desplazamiento ante la disolución del sujeto moderno. Ante la aniquilación de la subjetividad, el retorno de lo reprimido: el cuerpo como territorio utópico, refugio frágil y vulnerable, vuelve a conectarse con las experiencias intensas (propias o ajenas, no importa), aquellas que solo se agitan en los pliegues sensoriales de la carne verbal o del cuerpo/texto.

La literatura vanguardista ya no es el encuentro creativo de subjetividades ni la fusión de dos horizontes de expectativas como en la promesa moderna, sino el mero estremecimiento, el resto fracturado de un cuerpo que si expresa una voz, pierde la singularidad. La palabra muda, la aporía,

lo incognoscible y el silencio constituyen la extraña victoria de la vanguardia sobre su tiempo.

Las vanguardias andinas sumaron a la problemática anterior dos singularidades: a) la multitemporalidad cultural que creó discronismos, heterogeneidades y formas culturales híbridas; y b) la precariedad de la experiencia moderna que desestabiliza el gesto vanguardista, pues no hay parricidio sin padre.

La parcial y desigual modernización del siglo XIX en la región andina no desembocó en una modernidad plena ni siquiera para la elite cultural y letrada. Entre una modernización insuficiente y una modernidad frustrada, los jóvenes artistas de inicios del siglo XX imaginaban ingenuamente la modernidad allende los mares y afirmaban desesperadamente su subjetividad e individualidad en los sonos modernistas.

En la región andina, los procesos de creación de una esfera independiente del arte (institucionalización del campo literario y la forja de la autonomía del escritor) se dan casi simultáneamente con la experiencia vanguardista que es un cuestionamiento a la institucionalidad del campo artístico. La modernidad (experimentación de lo nuevo, la promesa y la amenaza como horizontes para un mundo en perpetua transformación, y esferas especializadas en la ciencia, moral y arte); la modernización (educación generalizada, urbanización, industrialización y mayor racionalización de la sociedad) y la crisis de la modernidad (fracaso del proyecto emancipador de la ilustración, razón instrumental, y deshumanización del hombre) son tres procesos que emergen, se cruzan y se enfrentan en el campo sociocultural andino de la década del veinte y del treinta. Quizá la experiencia vanguardista constituye el mayor y más dramático testimonio de estos discronismos.

Siguiendo los planteamientos de Marshal Berman (1989) podemos plantear que el modernismo del subdesarrollo explica esta simultaneidad y la exacerbada intensidad de procesos culturales en países periféricos. En nuestra tradición, la formación de la subjetividad negativa moderna está casi completamente sepultada por los panegíricos a la modernización y la vacilante posición ante la modernidad. Sin embargo, en el indigenismo vanguardista del *Boletín Titikaka*, la poesía de César Vallejo, los relatos de Pablo Palacio y en los cuentos de Alberto Hidalgo asoma creativamente una conciencia crítica de la modernidad que convierte a dichos textos en interlocutores del mundo vanguardista desde sociedades mayoritariamente premodernas.

Estos vanguardistas andinos, enamorados de los raudos automóviles, los deportes, las nuevas máquinas y el cine, dudan de la capacidad de representación del lenguaje e inician una aventura estética seducida por la vertiginosa modernización que se vivía en los espacios culturales centrales. La importancia de ellos no estaba solamente en su afán de importar y recrear las nuevas experiencias estéticas, sino en la búsqueda de una expresión artística que socave desde nuestras coordenadas las ilusiones de la modernidad. Por ello, en sus mejores páginas hay una fuerza genuina en la escritura y originales propuestas que enfrentan los dilemas culturales del vanguardismo.

Para este artículo se ha elegido dos textos narrativos de carácter vanguardista: “El hombre cubista” (1927) del peruano Alberto Hidalgo y “La doble y única mujer” (1927) del ecuatoriano Pablo Palacio. Las dos variables transversales que se analizarán son las siguientes: a) la representación del cuerpo fragmentado o doble y su correlación con procesos de subjetivización y despersonalización; b) la conflictiva representación de las biotecnologías modernas y la resistencia del cuerpo monstruoso a ellas.

Cuerpos fragmentados y cuerpos dobles: caminos entrecruzados de subjetivización y despersonalización

¿Y este cuerpo inverosímil, estas dos cabezas, estas cuatro piernas, esta proliferación reventada de los labios?

Pablo Palacio. “La doble y única mujer”

(...) los ojos de 65 y los labios de 37 se dieron la mano.

Alberto Hidalgo. “El hombre cubista”

El relato de Pablo Palacio posee un narrador protagonista desde cuya perspectiva se cuenta la historia. El relato puede equipararse a la estructura de una vida singular contada por la propia heroína que pretende ofrecer una explicación, no una justificación, de su excepcionalidad. En la sección donde predomina lo narrativo sobre el monólogo reflexivo, la protagonista monstruosa irrumpe en una sociedad burguesa tradicional y desde su

experiencia interior confronta y desestabiliza los valores convencionales burgueses. A pesar de su figura y las dificultades que enfrenta/n, ella/s impone/n una nueva subjetividad en el campo del mundo representado. Sin embargo, su adecuación imposible parece conducirla a la muerte como horizonte próximo por la enfermedad.

El cuento de Alberto Hidalgo posee un narrador omnisciente, extradiegético y que emplea la tercera persona. Los protagonistas de la historia son personajes despersonalizados ya que solo son denominados con números: él es 65; ella, 37. Viven en un ambiente cosmopolita y snob, y antes que excepcionales son quizá ejemplo común de esa sociedad. La característica principal de esta pareja es que puede materializar elementos abstractos que emanan del interior de cada cuerpo. Finalmente, ellos procrean a un personaje anómalo: instalan un monstruo en el mundo.

Aunque escritos en el mismo año y bajo el horizonte estético de las eclécticas vanguardias andinas; el lenguaje de ambos cuentos es muy diferente. El texto de Palacio posee una implacable lógica discursiva, se adentra en la razón de lo excepcional. En tanto, el lenguaje de Hidalgo es más lúdico y emplea gran cantidad de asociaciones libres y recursos líricos. El desenlace abierto de ambos textos genera un suplemento de sentido que el lector debe construir. La interjección “¡Uf!” de malestar, desgano o quizá ¿alivio?, con que concluye su largo monólogo el personaje de “La doble y única mujer” (en adelante, DUM) crea campo amplio para la interpretación. Por su parte, la provocadora invitación del narrador en “El hombre cubista” (en adelante, HC), “Los capítulos que no siguen quedan reservados para la colaboración del lector” (52), apuesta decididamente por una semiosis infinita que no concluye con el final del propio texto.

HC construye una ciudad cosmopolita (que el propio texto nomina “Buenos Aires”) como marco de referencia interna, pero esta aparece completamente sometida a una percepción multisensorial y, mediante un conjunto de figuras retóricas, completamente desfigurada, desrealizada, evanescente: antípodas de la representación mimética realista verosímil. Por su parte, DUM desarrolla su relato en un espacio urbano, pero sin coordenadas geográficas determinadas ya que quiere poner de relieve la experiencia interior y los pliegues psicológicos, la acción y reflexión del personaje monstruoso como espacio central del texto. En cuanto a los procedimientos de temporalización, el texto de Hidalgo abole el tiempo secuencial: las acciones ocurren en un tiempo no-cronológico, donde causa

y efecto se fusionan. En contraposición, el relato de Palacio, historia de una vida, sigue una secuencia diacrónica en gran parte e incluso hay marcas discursivas que establecen una precisión temporal frente al momento de la enunciación: “Hace más o menos un mes” (56), por ejemplo.

Ambos cuentos pueden ser calificados de fantásticos pues provocan “la incertidumbre en la percepción de la realidad y del propio yo” (Roas 9); ambos textos formalizan cabalmente lo *ominoso* freudiano, cuyo efecto ocurre cuando “se borran los límites entre fantasía y realidad, cuando aparece ante nosotros como real algo que habíamos tenido por fantástico” (1988: 244). Algunos ejemplos para corroborar este carácter, en HC aparecen estas frases: “los ojos de 65 y los labios de 37 se dieron la mano” (47), “se la vio llegar [a una idea] batiendo las alas y agitando un pañuelo de trecho en trecho” (49); en DUM, “una señora amiga mía fue madre de un gato”.

En cuanto a la representación del cuerpo de los personajes, en HC, ellos aparecen no solo fragmentados: “Él tenía la voz partida en cinco pedazos” (47); sino que sus acciones corporales o conductas sociales se materializan y cobran autonomía: “se le caían los besos de la boca (...) los recibía en la mano, de donde al fin y al cabo se le volaban” (47); “el pudor brincó hacia el conmutador eléctrico y le dio vuelta” (49); “doblando cuidadosamente su sensualidad se la guardó en su bolsillo” (49). Además, en HC, el formidable suspiro de la mujer se convierte en una exhalación que posibilita el ascenso de un hombre asido a ella y el grito masculino crea unas gradas que posibilitan el ascenso de la mujer. El valor de la verticalidad (representado figurativamente por el alto edificio) forma parte de la estética futurista que distingue a Hidalgo, pero lo verdaderamente singular es que se elija los ruidos/sonidos que brotan del interior del cuerpo (suspiro, grito) como vehículos materiales de ascenso en el espacio urbano. Los cuerpos de los protagonistas se distinguen por una fuerza generatriz que instala pequeños artefactos derivados del cuerpo y de sus conductas en el mundo, todo lo cual va anticipando la producción más significativa: el propio hijo por nacer. Por último, cosas y situaciones se codifican a partir del cuerpo: “La oscuridad abrió la boca” (49).

En HC, la ilusión de la unidad como condición de la subjetividad humana está literalmente destrozada. El cuerpo de los personajes se desagrega en diversas situaciones y los tránsitos de lo interior a lo exterior adquieren una dramática velocidad. A diferencia de la representación naturalista,

donde el cuerpo del hombre y sus conductas sociales se explican por una combinación de factores internos (herencia) y externos (medio y educación); los personajes del texto de Hidalgo no parecen estar determinados más que por su propio deseo y su mirada polivalente y multisensorial del espacio urbano que los rodea. La despersonalización es la condición para esa múltiple fragmentación que crea nuevos regímenes de sensorialidad y subjetivización.

“La doble y única mujer” instala, desde el título, la paradoja de la unicidad doble. No se trata ya del exhibicionismo de los cuerpos anómalos como parte de los códigos del incipiente espectáculo capitalista, sino de exponer la lógica del monstruo; no es el estilete de la ciencia y la razón hurgando en el cuerpo anómalo, sino el propio cuerpo extraño hurgando mediante una lógica discursiva implacable sobre nuestras convenciones y delirantes vínculos sociales.

El texto se inicia con tono irónico, el personaje principal exhibe las limitaciones del lenguaje y de la moral para autorrepresentarse y valorar su posición social. Explícitamente pide perdón, pero implícitamente está cuestionando a las palabras y a las concepciones morales convencionales, incapaces de nominar y concebir la singularidad de su cuerpo. Se trata de dos cuerpos articulados (¿siameses?) por múltiples conexiones que poseen una relación jerárquica: yo-primera se ha impuesto a yo-segunda, pues ella decide la dirección hacia donde se desplaza este binomio corporal. El personaje mediante finas disquisiciones intenta convencer al lector de su unicidad, pues solo posee “un motor intelectual” (49), pero una comprensión y una recepción doble de los objetos y del mundo exterior. Esta simultaneidad de visiones desde diferentes perspectivas parece remitir a las pretensiones de la representación vanguardista, específicamente la cubista. Esta multisensorialidad se elogia mediante una fina ironía: “Yo no sé lo que sería de mí de estar constituida como la mayoría de los hombres; creo que me volvería loca” (50).

En *DUM*, el personaje monstruoso se distingue por una argumentación racional, una especulación estremecedora que ilumina su propia autoconciencia en toda la primera sección del relato: “tengo que decir lo que comprendo y lo que no comprendo de mí misma” (51). En ese explicarse a sí misma halla la frase clave: “Hay *entre mí* –primera vez que se ha escrito bien *entre mí*- un centro a donde afluyen y de donde refluyen todo el cúmulo de fenómenos espirituales, o materiales” (51). Posteriormente, el

personaje narra en escenas cortas los pasajes más importantes de su vida que están marcados por su singularidad y la novedosa relación que traza con las cosas y los otros.

El dominio que ejerce yo-primera sobre yo-segunda replica en escala el poder sobre los cuerpos de todo orden social; por ello, las dificultades para ratificar ese poder y las incertidumbres que lo rodean cuando está dominado por el deseo sexual pueden interpretarse como alusiones a la rebelión general de los cuerpos ante los mandatos hegemónicos del poder. Que al final del relato, ese suplemento denominado yo-segunda inicie una descomposición de su ser que acarreará la muerte del cuerpo duplo significa simultáneamente la tragedia personal del monstruo, pero enciende la esperanza y enseña sobre las posibilidades de emancipación desde el cuerpo. De este modo, la queja coyuntural se convierte en anticipo certero: “Esta dualidad y esta unicidad al fin van a matarme.” (56).

En síntesis, en DUM asistimos a dos procesos entrecruzados: a) la constitución de una subjetividad que se impone sobre su entorno social y que pugna valientemente por vencer las limitaciones materiales de su duplicidad; b) la descomposición de un cuerpo monstruoso por su carácter doble que desde la boca sometida, inicia una descomposición radical que alegoriza la resistencia de todo cuerpo dominado por una biotecnología y, simultáneamente, la disolución del poder encarnado en yo-primera.

Las biotecnologías modernas y las resistencias del cuerpo monstruoso

El acto de nombrar, describir y valorar el cuerpo ajeno no es una operación inocua, sino un ejercicio de poder simbólico de las élites en diversas épocas y sociedades. Una de las paradojas de la Ilustración es la fascinación que generan los cuerpos anómalos, desviados: lo sucio y lo informe seducen a la escritura ordenada y racional. Sus textos buscan describir esa vida peligrosa, atrapar y conjurar su desafío desde la lógica del discurso; traducirlo a una estructura narrativa, científica o legal que permita convertirlo en objeto sometido a la escritura. Sin embargo, la irrupción de lo monstruoso en el discurso altera las formas de la escritura y cuestiona el lugar de enunciación del autor.

Una biotecnología constituye un dispositivo de representación, inscripción y sujeción de los cuerpos en la lógica del poder. Una maquinaria compleja de modelación que —casi siempre desde el Estado— interviene en la materialidad del ser y en la espiritualidad de la experiencia de los

cuerpos. En los escritos ilustrados se observa no solo el impulso general de la modernidad por someter, administrar y controlar —e incluso sustituir— el cuerpo, sino de enfrentar los excesos de *una* vida mediante la escritura racional que crea generalización, orden y regularidad en el seno de la singularidad, lo ambivalente y la intensidad discontinua. El lector no puede resistir la autoridad que el discurso esgrime y termina aceptando su perspectiva (trayectorias de ser, pensar o sentir) sobre él mismo o sobre otros. Textos de diversa índole (pedagógicos, jurídicos, comerciales y literarios) empiezan a ocuparse de las formas de sociabilidad tradicionales para condenarlas y enmendarlas: la razón contra la costumbre, la escritura contra la vida. Interesa exponer ante los tribunales de la Ilustración a los cuerpos que se regodean en el placer perpetuo, los que se ocultan bajo el manto para no ser identificados, los improductivos, los que no están definidos por los mandatos hegemónicos de género (Velázquez Castro, 2013).

En las primeras décadas del siglo XX, se vive una crisis de la modernidad producida por diversos factores: a) la denominada Gran Guerra que devela el verdadero rostro de la ciencia y la racionalidad instrumental orientada no solo al control y al dominio, sino a la destrucción masiva del hombre; b) el optimismo positivista y las banderas del progreso pierden legitimidad ante el fracaso de su proyecto emancipador; c) la conciencia y la subjetividad humanas adquieren nuevas dimensiones por la difusión de las ideas de Marx, Nietzsche y Freud. En este marco, las biotecnologías se hacen más sutiles y el territorio del cuerpo pierde unidad y consistencia en pos de resistir la voluntad de poder y de simbolización de los discursos hegemónicos.

Mediante la oposición del expresionismo que presagiaba el desastre o el negador e irracionalista dadaísmo o el surrealismo con sus elogios del inconsciente y la asociación libre, las vanguardias europeas hallaron nuevos caminos artísticos para representar estas encrucijadas y resistir a las biotecnologías burguesas. En el caso de las vanguardias andinas, la fascinación por la representación de cuerpos monstruosos parece ser una de las respuestas: no se trata de cuerpos maquinizados ni de máquinas humanizadas, sino de cuerpos inconmensurables, fragmentados, dobles, sin límites entre su interior/exterior, donde sus cualidades abstractas se materializan y su materialidad se disuelve.

En DUM, se representan diversas biotecnologías, entre ellas, el discurso médico, las novelas y la familia burguesa. Analizaremos brevemente

cada una de ellas. La medicina y la figura del médico desempeñan un papel ambiguo en todo el relato. Por un lado, el médico, amigo de la madre, parece ser el padre físico o por lo menos, el responsable de su forma excepcional y así ocupa una posición fecundante en el nacimiento de la protagonista. Adicionalmente, el narrador del texto, durante su autodescripción y su explicación del empleo de “yo”, descalifica la clasificación de monstruos dobles propuesta por los teratólogos ya que se autodenomina como un cuerpo doble, pero con una sola identidad intelectual. De este modo, el texto postula que el monstruo no puede ser comprendido por el discurso científico, solo puede conocerse desde adentro. Finalmente, el médico, que acude ante la enfermedad en los labios de yo-segunda, está asociado a la muerte próxima. En los extremos de la vida, siempre amenaza la figura del médico. Ante el discurso médico que vacila en formular el diagnóstico cabal de la enfermedad, el propio monstruo exhibe un saber completo y profundo: “Una de mis partes envenena al todo. Esta llaga que se abre como una rosa y cuya sangre es absorbida por mi otro vientre irá comiéndose todo mi organismo. Desde que nací, he tenido algo especial, he llevado en mi sangre gérmenes nocivos” (56-7). Aquí el arte de Palacio prefigura, con esta imagen de la llaga interior que devora el cuerpo y la singularidad que lo define, constituye y destruye en el mismo tiempo, mucho del debate sobre la inmunidad planteada por Roberto Espósito y la dialéctica negativa de la autoconservación del cuerpo: “se expone a lo que está fuera de él para salvar lo que todavía lleva en su interior” (211).

En las primeras décadas del siglo XX, todavía se vivía el imperio de la novela popular, heredera de la novela de folletín decimonónica, en la región andina. Esas lecturas modelaban el comportamiento y la sensibilidad de sus lectores en los códigos de los valores paternalistas, burgueses y conservadores. Contra estos tópicos discursivos, arremete con ironía el cuento de Palacio en varias oportunidades: “Mi madre era muy dada a lecturas perniciosas y generalmente novelescas” (51); “mi amor era imposible, mucho más imposible que los casos novelados de un joven pobre y oscuro con una joven rica y noble” (56). Aunque se parodian y ridiculizan las posibilidades de influencia de la novela popular; se reconoce el poder modelizador del arte contemporáneo. El narrador protagonista sostiene que la forma de su cuerpo es producto de la impresión causada por unos “cuentos extraños” y unas estampas que reproducían dibujos o pinturas aparentemente vanguardistas, material ofrecido por un médico a la madre.

“Llegó a creer tanto en la existencia de individuos extraños que poco a poco llegó a figurarse un fenómeno del que soy retrato” (52), es decir, la hija es producto de las alucinaciones de la madre promovidas por el arte “extraño” de su tiempo y aquí traza una intertextualidad con HC y con muchos textos clásicos que exploran las dimensiones biotecnológicas de la lectura, como el propio *Quijote* o *Madame Bovary*.

La familia en la que nace la protagonista de DUM contiene todos los rasgos y valores típicos del grupo burgués: la madre está definida por la compasión y una presunta infidelidad; el padre, por la violencia y la hipocresía. Por un lado, el suicidio del padre abrumado por la vergüenza de la hija-monstruo causa alegría en ella y así se desenmascara la convencionalidad del amor filial, pues el padre había sido para ella su “más grande enemigo” (52). Por otro lado, se desnuda el carácter económico de las relaciones familiares cuando se alude al dolor de la madre por la separación de la hija ya que “mi separación representaba una notabilísima disminución de la fortuna que ella usufructuaba” (53). La familia burguesa representada constituye una combinación de falsos afectos e intereses económicos, que solo la presencia del monstruo en el seno de la familia puede desenmascarar.

La protagonista del relato de Palacio no construye valores alternativos a los de su sociedad, sus deseos y sus ambiciones son los de cualquier mujer burguesa: anhela un “buen partido” y posee un instinto maternal que no puede expresar cabalmente. Esta dislocación entre la excepcionalidad física y la moral ordinaria producen un efecto desestabilizador en el lector, pues instalan la experiencia de lo siniestro en el seno de nuestras vidas grises.

Las biotecnologías en HC no son tan evidentes, pero podemos considerar la racionalidad instrumental de la experiencia urbana regida por máquinas. En el cuento de Hidalgo, el mundo representado remite a una ciudad cosmopolita poblada de altos edificios y bullicio urbano. Sin embargo, los personajes que desean consumir su deseo sexual se encuentran con que “el ascensor estaba paralizado” (48). El deseo humano bloqueado por el desperfecto de una máquina. El narrador no ofrece explicaciones por esta máquina descompuesta, pero insinúa su humanización: “¿Surmenage? ¡Quién sabe!” (48). Ante la falla de la máquina (el ascensor), las manifestaciones interiores del cuerpo (suspiro, sonido) son las que permiten el desplazamiento y ascenso de los cuerpos que se desean.

Una forma privilegiada en ambos textos de resistir y pervertir a las biotecnologías es la sexualidad y sus flujos, que recorren la trama de ambos relatos. Ya no es la energía pulsional que gobierna veladamente las narraciones burguesas, es una sexualidad frustrada o extraña. En DUM, el personaje narrador relata un enamoramiento que nunca se consuma, pero especula sobre la posibilidad de un encuentro sexual entre un varón y dos cuerpos femeninos ligados. Por su parte, en HC, la sexualidad recorre toda la trama ya que desde el inicio se narra la historia de una pareja que decide satisfacer su deseo y, posteriormente, engendrar un hijo cubista. En principio, estos aspectos de la trama pueden ser vistos como ordinarios en tanto deseo sexual frustrado o deseo orientado a la reproducción familiar. Sin embargo, el tratamiento de ambos episodios narrativos permite reconocer la irrupción de lo ominoso, lo siniestro en el seno mismo de la conducta ordinaria. Ambos textos vuelven monstruoso un impulso básico de nuestra condición humana y al extrañificarlo resisten a las políticas hegemónicas de la sexualidad.

En HC, el personaje masculino tiene la idea de fabricar un hombre cubista que sea producto de un libro de Apollinaire y un cuadro de Picasso. El plan consiste en disolver dichas obras de arte: “Ningún cuerpo es tan soluble como la obra de arte” (49), e inyectárselas en ambos cuerpos antes de la cópula sexual. Además de la evidente dependencia del imaginario cultural, no deja de ser perturbadora la idea de inyecciones de vanguardismo europeo en los cuerpos sudamericanos: la forma fecundante europea adquiere una nueva figuración.

La mujer ha dejado de ser el ángel del hogar que la literatura del XIX construyó en tierras americanas. En ambos relatos, ella aparece como dueña de sus fantasías y sus deseos eróticos. Desde el narrador omnisciente que posee una perspectiva masculina de HC, se elogia a la mujer y su hábito de misterio y peligro con esta serie de imágenes: “el sexo de la mujer es la sucursal de la inteligencia. La mujer es un ser bicerebral; por eso es perfecta. La mujer es una tabla de logaritmos; es el ojo del espacio; es pañuelo para los que lloran; es la puerta que da acceso al infinito; es un árbol de carne colgado por los cabellos; (...)” (50). A pesar de las innovadoras imágenes, prevalece la visión vanguardista que asociaba lo femenino con ese oscuro objeto del deseo incognoscible, pero omnipotente. Quizá la parte más interesante de este encuentro sexual es la desaparición de los órganos destinados a la cópula. Después de aplicarse las inyecciones,

“ebrios de amor hasta la médula, se abrazaron con los deseos y se besaron con la piel” (51). Luego, constatan la ausencia de sus sexos, “con el látigo de sus miradas se hicieron sangrar los cuerpos, llegando ella a atarse una sonrisa al cuello, con ansias de ahorcarse” (51). Él evita la muerte de ella y, finalmente, encuentran sus órganos sexuales: ella, “en la puerta falsa de su estómago” y él, en “la punta de un cabello” (51).

La “pérdida” de los órganos sexuales revela la voluntad del texto de establecer nuevas formas de conjunción más allá de la establecida por la maquinaria del organismo, aunque, finalmente, hay una “posesión” que no se describe. La cópula y el producto de la reproducción surgen sin mediar “un segundo”, el acto y el hijo son casi simultáneos. Nuevamente, se desnaturaliza otro aspecto del cuerpo, en este caso, el proceso de gestación maternal.

Lo que se destaca del hijo cubista es su transparencia pues “estando de frente se le veía de todos lados, incluso del de atrás. Si se le hubiese fotografiado, se habría podido meter la mano entre el fondo y la figura” (51). Este hijo posee las mismas cualidades espaciales que la doble y única mujer, dotados ambos de cuerpos con un volumen integral que puede ver y ser visto multisensorialmente. Sin embargo, el hijo cubista es descomunal, pues mide más de dos metros y también se halla afectado por una apropiación singular del espacio por su materia corporal: “en el pecho tenía una escalera por la que subiendo se llegaba a los pies” (51). Este hijo excepcional se comunica por primera y última vez con sus padres mediante actos sexuales: no le extiende el brazo sino la verga al padre para despedirse y, después, besa y succionar por diez minutos el sexo de la madre. El hijo cubista es puro deseo, un cuerpo monstruoso física y moralmente que se aleja de sus procreadores y se pierde en las calles de la ciudad.

Reflexión final

Este análisis comparativo de “La doble y única mujer” de Palacio y “El hombre cubista” de Hidalgo permite sostener que hay un haz de imágenes y problemas conceptuales comunes que se abordan desde los dos relatos vanguardistas. No solo la preocupación por el cuerpo anómalo, sino también los procesos de creación y modelación de identidades y subjetividades desde el arte vanguardista occidental.

El cuerpo monstruoso (fragmentado, doble, poroso y sin límites que separen lo interior de lo exterior) constituye un tópico que socava la ilu-

sión de la realidad racional y de la identidad subjetiva, propias de la modernidad. La originalidad de Palacio e Hidalgo radica en adoptar el tópico, recrearlo y mediante el empleo de la implacable lógica de lo excepcional o la suma de imágenes futuristas instalar lo siniestro en el seno de la condición humana y de las instituciones burguesas.

La sexualidad de estos cuerpos monstruosos constituye el territorio por excelencia para resistir a las biotecnologías. Ya sea por medio de una sexualidad imposible o de una sexualidad delirante, los mandatos de género y las políticas sexuales hegemónicas son parodiados, ridiculizados y finalmente resquebrajados por el orden semiótico de la ficción.

OBRAS CITADAS

Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1989.

Espósito, Roberto. *Inmunitas. Protección y negación de la vida*. Buenos Aires: Amorrortu, 2005.

Freud, Sigmund. “Lo ominoso”. *Obras completas*. Vol. XVII: De la historia de una neurosis infantil y otras obras (1917-1919). Ed. James Strachey y Anna Freud. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1988.

Hidalgo, Alberto. *Cuentos*. Lima: Talleres Tipográficos, 2005.

Palacio, Pablo. *Obras completas*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2013.

Roas, David. “La amenaza de lo fantástico”. *Teorías de lo fantástico*. Madrid. Arco Libros, 2001, 7-44.

Velázquez Castro, Marcel. *La mirada de los gallinazos. Cuerpo, fiesta y mercancía en el imaginario sobre Lima (1640-1895)*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2013.