

CUERPO/CORPUS AL BIES. EL CUERPO FEMENINO EN BALZAC, FLAUBERT Y COLETTE

Adriana Crolla
Silvia Zenarruza de Clément
Universidad Nacional del Litoral

La literatura ha sido un campo fértil en la elaboración de representaciones del cuerpo sexuado, donde deseos, ensoñaciones, sueños y fantasmas del imaginario masculino, se tradujeron en narraciones que más que liberar, encorsetaron a la palabra y al sentido a los tabúes y lo prohibido. El siglo XIX en particular, fue un siglo hipócrita que al tiempo que desarrollaba una virulenta represión sexual, se obsesionaba y perseguía al cuerpo femenino, acosándolo en su desnudez y atisbándolo, celosa y *celosiamente*, a través de los mirillos de las cerraduras.

Pero, por otro lado si el engranaje represión-trasgresión-liberación forma parte de la estrategia discursiva del poder, y en ese sentido la literatura encuentra fisuras, se debe reconocer al texto literario la tentativa de poner en jaque la ley del discurso sobre los cuerpos en su diversidad sexuada. Esto implica que, a pesar de la doxa, ha habido emergentes especialísimos que supieron adoptar análisis y lecturas capaces de hacer visibles las modulaciones de las subjetividades y de las diferencias y de interrogar con bastante efectividad, los lazos entre identidad y cuerpo sexual.

MME. DE MORTSAUF, UN CUERPO SUBLIMADO

La representación del cuerpo femenino en *Le Lys dans la vallée* de Balzac, sigue la dominante del discurso romántico: fuga corporal hacia un angelismo diáfano, metaforizaciones religiosas, culpa y redención. Todo se juega en la pasión del “encuentro”, la silueta percibida, la dulzura de un perfume y el embrujo de una mirada o de un beso. Así, la primera referencia que el amante percibe del cuerpo de Mme. de Mortsauf es el perfume. Inmediatamente la mirada del joven Félix de Vendenesse recorre, “deslumbrada” unos hombros que parecen ofrecérseles.

Mes yeux furent tout à coup frappés par de blanches épaules rebondies sur lesquelles j'aurais voulu pouvoir me rouler; des épaules légèrement rosées qui semblaient rougir comme si elles se trouvaient nues pour la première fois, de pudiques épaules qui avaient une âme et dont la peau satinée éclatait à la lumière comme un tissu de soie. (LV: 26)

La triple repetición carga de sentido espiritual a los púdicos hombros y la piel satinada, emanación de la sensualidad de la Dama, reclama discretamente al tacto. Esta primera percepción de un cuerpo sexuado en el intercambio de dos individualidades en la pluma de Balzac, es trabajada con acciones que van narrando el suave deslizamiento de los sentidos en una sinécdoque corporal, que se postula ya como un particular programa erótico.

L'inattention de la comtesse me permit de l'examiner. Mon regard se régalaient en glissant sur la belle parleuse, il pressait sa taille, baisait ses pieds, et se jouait dans les boucles de sa chevelure. (LV p. 42)

Pero el cuerpo de la mujer es observado, nunca asido, abrazado, poseído. Sólo un beso en los hombros durante el primer encuentro sirve de disparador del deseo y de eje de la trama. Los besos siguientes serán siempre ligeros, fugaces y depositados en las manos de Henriette, con más devoción que erotismo.

Delicada, idealista y positiva, apasionadamente sentimental, solitaria y con una experiencia del mundo inocentemente infantil, si bien casada hace años con un hombre mayor, la joven Mme. de Mortsauif posee los escrúpulos morales, la ternura refinada y la graciosa dignidad que el joven Balzac confería a las damas de su sociedad. Ella será guía moral e iniciadora de los conocimientos necesarios para que un joven como Félix pueda sobrevivir y hacer carrera en París. Ligada a su pupilo por un sentimiento a la vez maternal y pasional (de una pasión que no confesará sino hasta sus últimos momentos) aparece ante el lector evocada por términos que remiten a la santidad y a lo angélico, o simbolizada con la flor del lirio. Mme. de Mortsauif, abandonada por Félix que ha progresado en París gracias a la educación mundana y sentimental que recibe de una bella inglesa libertina, atraviesa una trágica prueba. Enferma, prematuramente envejecida y agonizante, la dama toma conciencia de la mentira en que basó el sentido de su existencia amorosa. Y muere por no haberse permitido vivir. De pronto, toda su vida, y la virtud tan atesorada, son puestas en duda, llegando a dudar hasta de sí misma.

La pregnancy del cuerpo es un motivo central en esta mujer de treinta años "mal casada". Al final de la novela, nos enteramos por su carta póstuma

dirigida a Félix, que aquel primer beso ha desencadenado el cambio radical de su vida y que su represión por respeto a sus obligaciones morales son las que marcaron su desgracia.

Ah ! si dans ces moments où je redoublais de froideur, vous m'eussiez prise dans vos bras, je serais morte de bonheur. (LV: 634)

El combate entablado contra los requerimientos de la carne ha sido atroz: ese *je serais morte de bonheur* expresa con una asombrosa economía la densidad del deseo y la intensidad de lo negado. En su hora final, Mme. de Mortsauf, justificada por la doxa en razón de su sacrificio, puede merecer la serenidad. Muere como esposa y como madre perfecta, confesada y en santidad, consciente del difícil triunfo alcanzado por su virtud, que ofrece como expiación. En el conflicto entre el alma y los sentidos, el desgarramiento productor del pecado tiene un poder energético propicio la superación de sí mismo y abre el camino de una gloria espiritual. La muerte de Mme. de Mortsauf es dulce, el tema angélico se cierra con profusión de adjetivos que evocan la pureza, la blancura, lo virginal:

Les lignes de son visage se purifiaient, en elle tout s'agrandissait et devenait majestueux sous les invisibles encensoirs des séraphins qui la gardaient. (LV:350)

La representación del cuerpo de la mujer, reprimido en haras de la virtud, un cuerpo todavía sublimado en un proyecto cristianamente cortesano de lo femenino coexisten en esta novela. Así lo ha querido Balzac quien hace de esta heroína romántica un espejo de moralidad donde el universo entero viene a reflejarse en neta oposición a esa otra mujer, más carnal y concreta, que poco tiempo después la pluma de Flaubert sabrá delinear.

EMMA BOVARY, UN CUERPO SUJETADO

Emma ha tenido una infancia y adolescencia nutrida por la literatura romántica pero es un opuesto directo al personaje balzaquiano. Sueño, deseo, erotismo, nada es idealizado en la representación de este cuerpo donde, ya que como lo afirma Vargas Llosa, "en *Mme. Bovary*, lo erótico es fundamental"¹. Excepción hecha de los dos grandes hiatos que evocan por ausencia –exigencias de la censura– la consumación del adulterio de Emma, toda la novela está pespunteada por referencias corporales directas. Jean Starobinski propone un "eje térmico" para elaborar series perceptivas ligadas tanto a las características psicológicas de los personajes como

al decorado exterior en el que éstos evolucionan. Así, al comienzo de la novela, Charles, en sus visitas a la granja para curar la fractura del padre Rouault, descubre la corporalidad de Emma en el gesto de llevarse a la boca los dedos que se pinchaba mientras cosía, para chuparlos y aliviar el dolor. Unas líneas más abajo, serán sus uñas las que llamen la atención por estar “más limpias que los marfiles de Dieppe, talladas en punta”, o su elaborado peinado. Mientras comen, luego de haber vendado al padre, Charles mira embelesado la carnosidad de sus labios y se detiene a analizar, intrigado, los gestos con que acompaña la ingesta:

Comme la salle était fraîche, elle grelottait tout en mangeant, ce qui découvrait un peu ses lèvres charnues, qu'elle avait coutume de mordillonner à ses moments de silence. (MB: 49, destacado nuestro)

Más tarde, en un día de gran calor, son las manos que se apoyan para refrescarse en la frescura del hierro lo que atrae la mirada. El cuerpo de Emma se percibe, se aprehende y se analiza en directa relación con el modo de relacionarse con el exterior en acciones que denotan manifiesta sensorialidad. Las partes visualizadas nada representan ni simbolizan. Se definen y definen la personalidad que habita ese cuerpo en relación directa con su materialidad. Flaubert construye el cuerpo de Emma asociando estrechamente sus “formas” visibles (los “labios carnosos”) a sus comportamientos sensorio-motores. En los ejemplos citados hay toda una gama gestual que va desde la reacción por hiperestesia térmica o por intolerancia física al medio, hasta aquellos que el cuerpo realiza para calmar o avivar sensaciones íntimas. Los gestos de Emma son minuciosamente detallados y las descripciones ambientales tienen fines precisos: no se trata simplemente de exaltar la sensibilidad corporal de Emma ante las presiones externas e internas. Las oposiciones térmicas, las reacciones ante el calor y el frío, constituyen uno de los ejes principales donde se distribuyen las series perceptivas. Y éstas son importantes en tanto se relacionan con el *decorado* (exterior, según el ritmo de las estaciones; interior, según la temperatura de las habitaciones, el fuego en la chimenea); y por otra parte, con toda una serie de *valores simbólicos* ligados a la retórica amorosa (Starobinski, 1983: 51). La temperatura ambiente constituye el fondo del paisaje real. El acaloramiento y los temblores corporales son la manera de expresar esa realidad.

Por otra parte, calor y frío asumen también una significación simbólica al abundar las referencias en las descripciones de los escenarios. Por ejemplo, la oposición frío-calor en los dos objetos que señalan simbólicamente el pasaje de

un espacio que debe ser negado: el "aquí" de Tostes a un allí mítico: París. A la frialdad del *bouquet* de novia, destruido en la chimenea, se opone el calor del porta cigarrillos encontrado después del baile en el castillo de La Vaubyessard, símbolo y mediador del deseo. En el episodio del baile el registro de las sensaciones térmicas experimentadas por Emma acentúa el contrapunto calor-frío en una progresión en la que el frío termina por triunfar.

Emma se sentit, en entrant, enveloppée par un air chaud, mélange du parfum des fleurs et du beau linge [...]

On versa du vin de Champagne à la glace. Emma frissonna de toute sa peau en sentant ce froid dans sa bouche.

Emma mit un châle sur ses épaules, ouvrit la fenêtre et s'accouda. La nuit était noire. Quelques gouttes de pluie tombaient. Elle aspira le vent humide qui lui rafraîchissait les paupières. Mais elle grelottait de froid. (MB: 82-87, destacado nuestro)

Por su parte, las referencias al calor y la progresión hacia el frío juegan un rol determinante en el proceso que va de la eclosión sensual de Emma hacia su muerte. La relación con Rodolphe comienza durante los comicios agrícolas estivales y la consumación del adulterio tiene lugar en los primeros días de octubre, comienzo del otoño. La última tentativa de pedido de ayuda a Rodolphe, que será vana, ocurre en un tiempo de deshielo. Por oposición, la pasión vivida con Léon en la tibia habitación del hotel de Rouen potencia la voluptuosidad del cuerpo femenino:

Le tiède appartement, avec son tapis discret, ses ornements folâtres et sa lumière tranquille, semblait tout commode pour les intimités de la passion. (MB: 288).

Pero es muy interesante ver el fin que Flaubert elige para este cuerpo novelesco: en la escena de la muerte de la heroína confluyen las series perceptivas y simbólicas. Por un lado, el sabor a tinta que le produce el veneno. Asociación voluntariamente significada por el autor, como se revela en la carta de Flaubert del 14 de agosto de 1853:

L'encre est mon élément naturel. Beau liquide, du reste que ce liquide sombre! Et dangereux! comme on s'y noie, comme il attire! (Starobinsky, 1983: 69)

El peligro se convierte en el “*affreux goût*” que da cuenta del primer signo del envenenamiento de Emma. Imagen que reaparece mientras las mujeres la están amortajando:

Puis, elles se penchèrent pour lui mettre sa couronne. Il fallut soulever un peu la tête, et alors un flot de liquides noirs sortit, comme un vomissement, de sa bouche. (MB: 349)

La trágica heroína, cuyos ardores se han nutrido de imágenes de mala literatura, se desliza a la muerte y al frío definitivo con el gusto en la boca del líquido que ha figurado su existencia verbal. Este destino, desviado por los maleficios de la lectura, se acaba como si, en él, se denunciara también el maleficio de la escritura (Starobinsky, 198: 69).

COLETTE, EL CUERPO REVELADO

Luego de siglos de representación ajena, el siglo XX pasará a la historia como el siglo en que la mujer se reapropió de su cuerpo robado. Recuperación no sólo del propio cuerpo sino también de su propia percepción sexuada. En los estudios de género y de la creación, esta percepción e indagación involucra al menos tres ámbitos: a) el que va de los sentimientos espirituales interiores hasta las diferentes formas de autocontemplación; b) un segundo campo de interés sobre los usos del cuerpo, tanto instrumental como estético y c) un tercero también muy operativo, que se ocupa de indagar la demarcación de los límites del cuerpo en relación con el otro, con la otredad y los grados de autonomía o colectivización a los que es sometido.

Reapropiaciones analíticas que intentan problematizar, interrogar o contestar las bases que impusieron los modos de hablar y significar el cuerpo femenino a lo largo de los siglos desde una mirada falocéntrica y alterna. De este modo, podríamos decir que la mujer no sólo ha iniciado acciones concretas de recuperación y control de la propia corporalidad, sino que ello es posible porque ha generado nuevas formas de pensarlo y de hablarlo. Proceso bisémico magníficamente contenido en el título de un libro, *Thinking through the body*, de Jane Gallop (1988): que puede ser traducido tanto como “Pensando a través del cuerpo” como “El pensamiento atraviesa el cuerpo”. Un cuerpo-pensamiento atravesado y al bies, también por el deseo de *verse mirar mirando(se)* (Crolla, 2005-2006). Si la mujer, y la artista en particular, no contó con una tradición escrita en la que leer su cuerpo y reconocerse, es en el siglo pasado cuando se produce una incontenible y profusa producción de nuevas miradas y operaciones escriturales basadas fundamentalmente en la capacidad del autoanálisis y en clara actitud metarreflexiva. Si el personaje

femenino ha sido convencionalmente construido como proyección de la subjetividad masculina en un proceso artístico narcisista de autoconocimiento, en la escritura de mujeres la imagen femenina se construye a partir de la lucha y la conciencia de una inadecuación entre su propia problemática como mujer y la estética canónica masculina. La narración en primera persona en textos de mujeres en los que la protagonista no sólo es mujer sino además escritora, revela su emancipación en dos niveles, como lo afirma Béatrice Didier²: al autoanálisis se une el problema de la expresión, la escritura se vuelve una meditación sobre la propia identidad.

Parafraseando la célebre expresión de Simone de Beauvoir en *Le Deuxième Sexe* (1949) podríamos decir que las mujeres francesas no han nacido autoras, sino que se han convertido en autoras, a lo largo de liberaciones progresivas y marcas de reconocimiento arrancadas a la institución. Pero una de las mujeres que ha abierto la brecha para el cambio en la literatura de las primeras décadas del siglo XX es sin duda Colette. Colette, como tantas mujeres escritoras inscribe a través de sus textos una sexualidad liberada de los obstáculos de la representación, de los roles sexuados sociales y de los clichés del cuerpo femenino. Con ella la literatura es a la vez archivo de las representaciones y lugar poético en el que se despliegan otros imaginarios corporales. Como afirma Kristeva:

En [la experiencia de Colette], el Cuerpo y el Verbo, el deseo y el sentido, no se cruzan para divergir, sino que se encuentran y se acompañan, continuamente, a cierta distancia y, sin embargo, cómplices, a fin de asegurar la vida, pero una vida extraña, que sólo existe porque ella la imagina. Para decirlo de otro modo, en la experiencia según Colette, la fantasía rehace el cuerpo y lo ata a la carne del mundo, apoyada a su vez en la carne de la lengua.

[...] A su manera, Colette la atea fue también una mística, cuya felicidad en el cuerpo glorioso de la escritura se contenta con esas transgresiones que la moral percibe como un mal. (Kristeva, 2003: 37)

En los poemas en prosa y en cuentos metafóricos que forman el conjunto de *Les vrilles de la vigne* (publicados en 1908 y en reedición definitiva en 1934), la escritura se nutre de la experiencia vivida. Colette se ha separado de Willy y vive, a partir de 1907, con Missy, la hija del duque de Morny. El efecto poético de su escritura nace de una musicalidad rara y del juego de las imágenes, siempre inesperadas, que invaden al lector con correspondencias que apelan a todos los sentidos. Los tres primeros textos “Les vrilles de la vigne”, “Rêverie de nouvel an” y “Chanson de la danseuse” son cuentos metafóricos en los que Colette evoca su destino, doloroso y exultante de

mujer libre y solitaria. El cuerpo se figura inicialmente atado, como el del ruiseñor, por los zarcillos de la viña. Así como en su infancia ha conocido libertad y felicidad, logra la emancipación luego de pasar por la desilusión del primer amor y del matrimonio.

Cassantes, tenaces, les vrilles d'une vigne amère m'avaient liée, tandis que dans mon printemps je dormais d'un somme heureux et sans défiance. Mais j'ai rompu d'un sursaut effrayé, tous ces fils tors qui déjà tenaient à ma chair, et j'ai fui... (Les vrilles de la vigne:86)

Pero Julia Kristeva nos alerta sobre la profundidad de este simbolismo del ruiseñor –Colette prefería los cuadrúpedos a las aves- ya que evoca la reivindicación que la escritora hace de su bisexualidad psíquica.

La música de las palabras sugiere que el ruiseñor no representa simplemente al hombre, ni siquiera su deseo: el pájaro músico evoca al artista que sostiene la pluma y su ser fluido lo lleva a identificarse con sus compañeros para hacer de ellos un mundo: el mundo de su canto. (Kristeva, 2003:108)

En “Rêverie de nouvel an” la narradora se explaya en la sensación de felicidad nacida de ese instante privilegiado de comunión con el mundo y de armonía entre los seres, donde los temas recurrentes de su escritura aparecen: la infancia, el espacio mítico de su vida adolescente, su paganismo, pero también la inquietud del paso a la edad madura y el envejecimiento. La aceptación del paso del tiempo, el deterioro del cuerpo, el camino a la vejez y a la muerte, son temas abordados con una perfecta aceptación. Sólo se vislumbra el miedo a la enfermedad, pero reina el convencimiento de una muerte feliz si la vida lo ha sido.

Las tres piezas siguientes, “Nuit blanche”, “Jour gris” y “Le Dernier feu”, destinadas a Missy, celebran la dulzura del lazo lésbico con la compañera y evocan, en un tono colmado de nostalgias, una infancia que es un paraíso perdido.

Tu ne dors pas? Je lève un peu la tête, je devine la pâleur de ton visage renversé, l'ombre fauve de tes courts cheveux. Tes genoux sont frais comme deux oranges... Tourne-toi de mon côté, pour que les miens leur volent cette lisse fraîcheur ... (“Nuit blanche”: 104)

Colette presenta a menudo el safismo como un refugio contra el

hombre. Su vida y el recorrido de sus heroínas predicán la responsabilidad de las mujeres en la construcción de su destino. La escritura es para ella la posibilidad de reencontrar esa extrema sensualidad y la explosión de voluptuosidad vivida en la infancia de Saint-Sauveur-en Puisseye. Pero es la experiencia del *music-hall* la que le permite alcanzar plenamente su libertad, reanudar el encanto de su adolescencia rebelde, exhibiéndose ligeramente vestida en paisajes de tela pintada, reviviendo la exaltación de sus paseos en los bosques natales, la embriaguez de sus zambullidas –desnuda– en las lagunas y, en el centelleo de las luces de la escena, reencontrando la magia de los crepúsculos.

Je veux danser nue si le maillot me gêne et humilie ma plastique [...] Je veux écrire des livres tristes et chastes, où il n'y aura que des paysages, des fleurs, du chagrin, de la fierté, et la candeur des animaux qui s'effraient de l'homme. [...] Je veux chérir qui m'aime et lui donner tout ce qui est à moi dans le monde, mon corps si doux et ma liberté. (“Toby-Chien parle”: 146-147)

Colette adoraba ese clima de intimidad pasional, la posibilidad de expresarse con total impunidad. Las bambalinas, el lujo de los trajes, los perfumes, la intimidad del cuerpo develada la embriagaba, al tiempo que la ruda disciplina de los ensayos, la obligación de los horarios, el rigor, le hacían recordar el ejercicio de la tarea literaria a la que Willy la había entrenado. En sus pantomimas y en sus danzas, Colette redescubría esa imponderable libertad, que habría de transmitir a su escritura.

El goce por el cuerpo femenino está inscripto en toda la escritura de Colette. Su extraordinaria capacidad para afinar la percepción del mundo cercano y de sí misma, su experiencia de la vida vegetal, animal y humana es tan intensa que se vuelca en su escritura, transmutada en musicalidad y voluptuosidad. Colette opera una remodelación de la lengua y del lenguaje literario para que sirvan de vehículos adecuados a la sensibilidad femenina.

Julia Kristeva tiene razón de incluirla en la serie de “El genio femenino”, concluyendo que Arendt, Klein, Colette, - y tantas otras- no han esperado que la “condición femenina” esté madura para realizar su libertad. Y esta libertad pasa, antes que nada, por la liberación del cuerpo femenino. Una nueva era estaba comenzando en la literatura para la historia de las mujeres.

Notas

- 1 Mario Vargas Llosa: *La orgía perpetua*, Seix Barral, Biblioteca de bolsillo, Barcelona, 1975 y 1989, p.33.
- 2 DIDIER, Beatrice: *L'écriture-Femme*. PUF, Paris, 1981.

Bibliografía

BALZAC, Honoré

Le lys dans la vallée, LV Paris, Editions Garnier Frères, 1955. Introduction, notes, relevé de variantes par Maurice Allem. (Primera edición, noviembre 1835 -la primera parte- En junio de 1836 la novela completa).

COLETTE

La maison de Claudine, Paris, Editions G. P. Collection Super, 1958. Primera edición J. Ferenczi et fils, 1922.

COLETTE

Sido suivi de "Les vrilles de la vigne", Paris, Hachette, coll. Livre de poche. Primera edición 1930.

ROLLA, A.

"Traduzione e poesia nel discorso poetico al femminile" en *Cuadernos de Italianista Cubanos*, La Habana, Cuba, 2005.

ROLLA, A.

"S/Objetos imaginarios: Cuestiones interdisciplinarias sobre género" en *Reflexiones interdisciplinarias de la literatura del S. XX*, Santa Fe, CEMED – UNL 2006.

DE BEAUVOIR, Simone

Le deuxième sexe, Paris, Gallimard, 1986 (Primera edición 1949).

DIDIER, Beatrice

L'écriture-Femme, Paris, PUF, 1981.

FLAUBERT, Gustave

Madame Bovary, Paris, Garnier-Flammarion, 1966 *Chronologie et préface par Jacques Siffel*. (Primera edición en la Revue de Paris, octubre 1856)

GALLOP, Jane

Thinking through the body, New Cork, Columbia UP, 1988.

KRISTEVA, Julia

El genio femenino 3, Colette. Paidós, Buenos Aires, 2003.

STAROBINSKI, Jean

"L'échelle des températures, lecture du corps dans *Mme. Bovary*" en AAVV: *Travail de Flaubert*, Paris, Editions du Seuil, 1983.

VARGAS LLOSA, Mario

La orgía perpetua, Barcelona, Seix Barral, Biblioteca de bolsillo, 1975 y 1989

ZENARRUZA, Silvia

Mujeres casadas en la literatura francesa del siglo XIX (inédito), tesis de licenciatura, 2002.

Fuentes electrónicas

<http://www.e-litterature.net>

<http://www.cndp.fr/RevueTDC/848-65956.htm>

<http://www.alalettre.com/colette-intro.htm>

<http://www.afflaurent.com/index>