

El cuerpo femenino, el sexo y la muerte en las representaciones de la política y la ciudad. Nox de Thomas Hettche, en contraste con tres relatos de la literatura argentina: *El Fiord* (Lamborghini), *Esa mujer* (Walsh), y *Evita vive* (Perlongher)

María Laura Piccioni

UNLP

Como el cuerpo es una estructura compleja, las funciones de y las relaciones entre sus diversas partes pueden servir como símbolos de otras estructuras complejas. Es imposible interpretar correctamente los ritos que apelan a los excrementos, a la leche materna, a la saliva, etcétera, si se ignora que el cuerpo es un símbolo de la sociedad y que el cuerpo humano reproduce en pequeña escala los poderes y los peligros que se atribuyen a la estructura social.

Mary Douglas

En trabajos anteriores hemos definido lo que llamamos la «fórmula-hettche», cuyas características principales recuperaremos brevemente aquí. La técnica escritural de Hettche conjuga tres elementos que se enriquecen entre ellos: lo macabro, el morbo y la política.

Lo macabro. Hettche construye lo inenarrable desde lo macabro, es la forma de lo macabro lo que sostiene la imposibilidad del relato. Todo aquello relacionado con cadáveres o despojos materiales de la muerte configuran el espacio de lo inefable. El espacio de lo macabro, lejos de crear un ambiente terrorífico, se regodea en la visión forense: la descripción minuciosa, el detalle fisiológico, los pasos de la descomposición orgánica (al mismo modo en que las series televisivas posteriores, en la primera década del 2000 se abocaron al trabajo del médico forense: *Crossing Jordan*, *CSI*, *The Agency*, por nombrar algunas). Un ultra realismo invade la escena descrita en sus novelas, al punto de tocar el terreno de los textos médicos sobre fisiología o patología.

El elemento *gore*. La escena sangrienta que define por excelencia a la estética *gore*, funciona en Hettche de manera subsidiaria dentro de lo macabro.

Lo morbo. Todas las formas de sexo que plantea la narrativa hettchiana proponen una búsqueda desesperada de placer, búsqueda que surge del desgaste que provoca cierta automatización del roce de los cuerpos. Sólo el dolor es capaz de marcar cierta diferencia, de provocar un estremecimiento, de sentir algo en la dura piel del cuerpo curtido por heridas y desgastes antiguos. Por esto, el sadomasoquismo es la forma elegida.

La política. La particular escritura de Hettche, su estilo, sus temas y su forma de vincularse con la realidad, con el referente, hacen de sus novelas una especie de «arte comprometido», o, para decirlo en otras palabras, una estética con una fuerte postura crítica frente al ambiente político y social. Muy lejos de ser una forma de arte panfletario, o de militancia partidaria, Hettche deconstruye la realidad política que toma como referente, ya sea la caída del muro (*Nox*: 1996) como el sistema jurídico de la década del sesenta (*El caso Arbogast*: 2002).

Ya hemos analizado cómo funciona esta estética comparativamente en las dos novelas antes mencionadas *Nox* (1995) [1996] y *El caso Arbogast* (2001) [2002].

En este nuevo trabajo hemos incorporado la comparación con tres relatos argentinos: *Esa mujer* de Rodolfo Walsh, *El fiord* de Osvaldo Lamborghini, y *Evita vive* de Néstor Perlongher. El objeto de comparación es «las metáforas del cuerpo femenino como representaciones de los

conflictos sociales y políticos». Para el caso de los autores argentinos, nos hemos basado en la tesis doctoral titulada *Rostros y máscaras de Eva Perón: imaginario populista y representación. (Argentina, 1951-2003)* de la Dra. Susana Rosano (2005), quien analiza extensamente cada uno de los cuentos elegidos para este trabajo.

Lo macabro y la ciudad

Nox abre el relato con un sujeto en primera persona que narra su muerte y rompe –desde el comienzo de la novela– el pacto de verosimilitud con el lector, introduciéndose en una especie de «realismo mágico». De ahí en más y hasta el final de la novela, nos relatará el proceso minucioso de su descomposición, física y químicamente detallado (esto formaría parte del ultrarealismo al que nos referíamos al inicio), sin abandonar la primera persona (aquí encontraríamos lo mágico); a la vez que nos narra el resto de los episodios que transcurren la noche del 9 de noviembre de 1989. Seguido al hecho de su muerte nos ubica en el suceso histórica y políticamente: «Cuando se produjo mi muerte, un perro cruzó la frontera. Muy lejos, al sudeste de la ciudad» (*Nox*: 11). El cuerpo muerto de este personaje masculino y sin nombre, aumenta la percepción de lo que lo rodea y se compenetra con la vida de la ciudad:

Cuando el estrépito de la agonía, con la que la muerte había golpeado mi cuerpo, fue atenuándose y no hubo ya suspiro, no hubo ya ni un sólo latido, ni un sólo temblor de las pestañas que rompiera el silencio, empecé a sentir algo así como la respiración de las cosas. [...] Sólo cuando se está muerto, oye uno cómo la piedra va devorándolo todo en la ciudad. Ahora, igual que las cosas, la ciudad se abría paso en el interior de mi cabeza, y mi cuerpo reflejaba su rumor. (*Nox*: 31)

No sólo se está pudriendo, sino que muestra lo episodios de una Berlín «podrida» de violencia. Desde su muerte narra otras muertes –accidentes fatales, homicidios, etc.–, que ocurren en el lado occidental de la ciudad. La cara oeste de Berlín está «podrida», tanto como lo está la cara este, encarnada mayormente en el matrimonio Matern que con el juego de las apariencias, parece llevar una doble y siniestra vida vinculada a la producción de cine *snuff* (si bien no se utiliza esta palabra, el episodio en el Instituto de Anatomía Patológica da cuenta de ello).

La ciudad sangra al igual que ese cadáver degollado en el principio de la novela. La pudrición debajo de la herida es homologada a cada momento de la narración con la gran herida en el cuerpo de Alemania: el muro. El muro es visto como tajo, e incluso la caída misma es descripta como proceso quirúrgico:

(...) la cicatriz que formaba el Muro y recorría la ciudad se abría como si fuera un tejido mal curado (...) El acero refulgía al entrar en la carne dispuesto a desgarrar definitivamente el tejido conjuntivo, exagüe y blanco debido a la tensión, de aquella cicatriz que durante años había dado la sensación de estar curada. (*Nox*: 93-94).

Y más adelante: «Como gusanos voraces, como larvas de moscas sobre la herida abierta que penetran en el tejido necrotizado, a la luz de las antorchas algunos individuos se aferraban al Muro provistos de martillos o con sus propias manos.» (*Nox*: 100). Éstas metáforas de lo macabro le «ponen el cuerpo» al conflicto del Muro que se recrudece con la unificación alemana; ya que, como lo advierte MALDONADO ALEMÁN, «la división del país fue tan profunda que en el presente es imposible alcanzar, tan sólo mediante decretos políticos, una auténtica unión» (2005: 95).

La herida cosida, el cadáver embalsamado

En el cuento de Walsh, *Esa mujer*, escrito entre 1961 y 1964, pero publicado en *Los oficios terrestres* en 1966, un periodista busca saber la localización del cadáver de Evita. La conversación que mantiene con el coronel gira en torno a la respuesta eludida que nunca llega. La relación de amor-odio que el coronel tiene con el cadáver embalsamado es casi patriótica. Evita es elevada a la categoría de «caudillo nacional» en la comparación con Facundo Quiroga, y convertida en un fetiche político e inscripta como «mujer fálica», según John KRANIAUSKAS (2002: 305-306). Susana ROSANO analiza en el capítulo titulado *La escritura cadavérica* (2005: 214) el valor de un cuerpo

muerto para una nación entera, Eva como cuerpo muerto monumentalizado, santificado; cadáver itinerante, desaparecido. La especialista concluye:

(...) lo cierto es que el cuerpo de Eva se ha convertido en un lugar del exceso, que se fue contaminando paulatinamente con los deseos y temores, con las creencias, miedos, leyendas y fantasías de la comunidad; en un lugar donde se forjaron imaginarios de movilización social y donde se tejieron también sueños imperiales. (Rosano, 2005: 216)

En lo que al relato de Lamborghini se refiere, KRANIAUSKAS apunta: «En *El fiord*, Eva Perón es invocada y transformada, primero en una madre en doloroso trabajo de parto, luego en la encarnación sexualizada del trabajo organizado: Carla Greta Terón, la CGT, institución del trabajador y aparato estatal clave durante el régimen peronista y después». (2002: 304).

El Fiord posee los mismos elementos que observamos en la fórmula hettchiana (morbo-macabro-política), y puede parecer el relato que más puntos de comparación posibilite.

Sin embargo existe una diferencia fundamental entre ambas escrituras: Lamborghini crea un sistema casi alegórico, insiste en los diferentes modos de aludir a una misma referencia (como cuando cambia los nombres y conserva las iniciales), de modo que no queden dudas sobre su interpretación; Hettche nunca cierra la referencia, sólo nos deja un rastro de signos que se diseminan. Algunos indicios que tienen que ver con el muerto, la herida, la descomposición cadavérica están ligados a la figura de la ciudad de Berlín y a la decadencia de sus intelectuales occidentales, y sujetos sociales en general. Otros elementos que tienen que ver con el morbo, el sado-masochismo, la violencia sexual, están ligados a la representación del cuerpo como topografía, en una dimensión espacial, que puede ser leída como Alemania, entera, dividida y vuelta a coser. Y un tercer grupo de elementos, está ligado al pasado anterior a la división, un pasado que se rastrea, justamente, en la figura de un perro parlante entrenado para la II Guerra Mundial.

La ciudad, el cuerpo muerto y putrefacto; la nación, el cuerpo penetrado, violentado; y el pasado, el cuerpo mutilado, marcado. El hombre, la mujer y el perro. Los tres personajes centrales no establecen un sistema de representaciones cerrado, no hay elementos para los cuales se puedan establecer relaciones unívocas y estáticas. Sí, al menos, un rastro que intentamos seguir en este trabajo.

El morbo y la nación

La mujer que degüella a nuestro narrador no sabe su propio nombre, no sabe quién es, y está toda la novela intentando que algo o alguien le devuelva su identidad. Es la protagonista de todas las escenas sado-masochistas, y de violencia sexual, también narradas con el mismo detalle realista que las descripciones de la putrefacción del cadáver de su víctima. Esta mujer que no conoce nada de sí misma «más que aquello de lo que su piel anotaba» (*Nox*: 37), se configura en un cuerpo como topografía, como espacio, como territorio: «como si su cuerpo fuera un territorio alejado de ella» (*Nox*: 40). En otros momentos parece ser la noche, ésa noche. Y luego, en plena orgía sado-masochista, vuelve a la metáfora espacial:

Mi piel es como la topografía de una guerra, pensó. Sobre ella tienen cabida planes de combate e intrigas de todo tipo, guerra de trincheras, tropas partisanas, alianzas y exigencias de capitulación. Mi piel es un campo de batalla cuyo desarrollo no entiendo. Sobre mí se entablan negociaciones y se realizan incursiones aéreas cuya finalidad desconozco. Se urden escaramuzas sin que yo sepa contra quién. Ponen sobre mí frentes desconocidos, firman acuerdos y yo no sé a qué precio. La letra, sin embargo, cada vez resulta más legible, pensó, y contempló la boca de David mojada y brillante. (*Nox*: 138)

Según ROSANO, en *Evita vive*, «Perlongher ofrece la imagen de una mujer que baja desde el cielo y ronda por los hoteluchos del bajo, las pensiones de mala muerte, los conventillos; comparte sexo y marihuana con homosexuales; se revela 'puta', drogadicta, 'reventada'. (...) una

marginal, una lumpen» (2005: 194). Esta imagen que se construye de Evita es muy similar, en algunos aspectos a la imagen de la mujer de *Nox*. Durante la preparación del ritual sado-masoquista se presencia en el diálogo un juego con la idea de muerte-resurrección, este juego se da a través de una serie de alusiones bíblicas referidas al momento de la crucifixión y muerte de Cristo. El diálogo del Buen Ladrón se da entre la mujer y David:

–Acuérdate de mí –musitó el hombre.

Ella le dio un beso furtivo y respondió:

–Hoy serás conmigo en Occidente. (*Nox*: 144)

En la página siguiente, esta imagen se ve reforzada por la imagen de David colgando aún en el gancho de la derecha «de lo tres que pendía del techo». Otro conjunto de imágenes simula el momento de la muerte de Cristo y su posterior bajada de la cruz: «La noche se rasgó como un velo» (*Nox*: 145), que hace alusión a Mateo 27:51 «el velo del templo se rasgó»; sumado esto a la manifestación que aparece luego de que ella es descolgada, cuando corre sangre por su costado y tiene los ojos cerrados (*Nox*: 146). Es en ese momento cuando recupera su nombre, sabe quién es, sin embargo ese dato no nos es proporcionado y el lector nunca llega a saberlo.

En *Evita vive* se pueden rastrear los indicios cadavéricos: las uñas verdes, las manchitas bajo la piel, el olor a muerta que ahuyenta al prostituto del último relato. En *Nox*, hay tres claras alusiones al olor que tiene esta mujer como un recuerdo desagradable, sin indicar que sea «olor a muerta». Wibke piensa: «¡Qué olor exhala!, se dijo. Como dormir con frío.» (*Nox*: 53).

Los tres relatos argentinos tienen en común con *Nox* la compleja metáfora que relaciona sexo con política: el cuerpo femenino. La muerte y el cuerpo femenino tienen una larga trayectoria en la literatura, desde la Bella-Durmiente como representación de la mujer angelical, la amada muerta de la poesía provenzal, que se contempla como dormida, en toda su perfección; pasando por la amada enferma, tuberculosa y pálidamente agonizante del romanticismo; hasta la amada que se pudre en la baranda del «Romance sonámbulo» de Federico García Lorca.

En los relatos argentinos el cuerpo femenino que funciona como representación de lo social es uno, el de Eva, y tanto lo macabro como el morbo se depositan en una misma figura. En *Nox*, los tres personajes son indisolubles y forman parte de un mito cíclico. Se divide el cuerpo femenino y aparece en el último capítulo el relato del perro que reproduce la versión platónica del amor extraída de *El Banquete*. El intertexto funciona a modo de cierre de la novela, y encastra las múltiples caras de una extraña moneda.

Es imposible cerrar las referencias en la novela de Hettche, porque toda la estructura indica que no ha sido pensada para eso. ¿Está muerta? ¿Es la noche? ¿Es Alemania? ¿Es Berlín? ¿Es el cuerpo social maltratado, penetrado, por un siglo de guerras y tropas extranjeras? ¿Qué papel juega la desmemoriada, la que recién después de «muerta» recupera su despojada identidad?

El cuerpo escrito

David es el personaje que encarna la escritura en el cuerpo, las marcas, las mutilaciones y el nombre de un pueblo torturado por sus propios coterráneos. Unos contra otros. Los otros que son los mismos. Tiene 27 años y junto con los personajes de la RDA a los que Hettche les da 28 años, reinstala la temática de la construcción del Muro, de la apertura de la herida, del tajo en el rostro de Alemania.

David tiene nombre, edad, y memoria. Tiene algo que nuestro personaje femenino le codicia: tiene olor a todo eso, tiene olor a estar vivo y a saber de donde viene (*Nox*: 44). Y recuerda el día en que aprendió a amar el dolor, a perseguirlo, a gozar con él.

Desde la página 59 hasta la 62, Hettche narra el hecho político que habilitó la caída del muro el 9 de noviembre. El error de Günter Schabowski, miembro del Politburó del SED (*Sozialistische Einheitspartei Deutschlands*) que malinformó a los medios de comunicación la derogación de la ley de viajes con un día de anticipación. Este momento de la narración es el más

político y es aquello que vuelve a conectar a nuestro personaje femenino con David; esta llamada telefónica que surge de este acontecimiento es la conversación más íntima que logran, en donde él le cuenta su iniciación en el dolor. David, el buen ladrón, termina implorando por su alma, y termina como el último despojo de la orgía. Hay algo de mujer en la forma en que se somete, se deja lastimar e incluso paga por aquello que le provoca ese dolor. Aquí, el personaje de Lara funciona como la matrona, una super mujer que tiene la capacidad de dominarlo y subyugarlo, como lo había hecho la niña de los cigarrillos. El cuerpo feminizado de David es una más de las representaciones político-sociales que se trabajan en la obra de Hettche.

La escritura del cuerpo enfermo, mutilado, violentado, en descomposición, penetrado, malformado –como cuando se hace referencia al Ischiopagus, patología donde un gemelo devora al otro (Nox: 25)–, es la metáfora elegida por Hettche para hablar de su sociedad, de sus culpas, de sus errores históricos que, al parecer, como propone al final de la novela, no tienen otra opción que repetirse cíclicamente, a la espera de un nuevo mito.

Bibliografía

- ~HETTICHE, Thomas, *El caso Arbogast*, Barcelona, Tusquets Editores, 2002.
- *Nox*, Barcelona, Tusquets Editores, 1996.
- ~KRANIAUSKAS, John, «Revolución-porno: *El fiord* y el estado Eva-peronista», en HERLINGHAUS, Hermann (editor) *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2002; pp. 295-314.
- ~LAMBORGHINI, Osvaldo, *El Fiord*, 1969.
- ~MALDONADO ALEMÁN, Manuel, *La narrativa de la unificación alemana. Presupuestos, temas y tendencias*, en *Revista de Filología Alemana*, vol. 13, año 2005, pp. 89-112.
- ~PERLONGHER, Néstor, «Evita vive», en *Prosa Plebeya*, Buenos Aires, Colihue, 1997.
- ~ROSANO, Susana, *Rostros y máscaras de Eva Perón: imaginario populista y representación. (Argentina, 1951-2003)*, University of Pittsburgh, 2005.
- ~WALSH, Rodolfo, «Esa mujer», en *Los oficios terrestres*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1986.

