

1997

Lectura mítica y ambigüedad genérica: *El cuarto mundo* de Diamela Eltit y *Diana o la cazadora solitaria* de Carlos Fuentes

Ricardo Krauel

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Krauel, Ricardo (Primavera 1997) "Lectura mítica y ambigüedad genérica: *El cuarto mundo* de Diamela Eltit y *Diana o la cazadora solitaria* de Carlos Fuentes," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 45, Article 32.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss45/32>

This Otras Obras is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

**LECTURA MÍTICA Y AMBIGÜEDAD GENÉRICA:
EL CUARTO MUNDO DE DIAMELA ELTIT Y
DIANA O LA CAZADORA SOLITARIA DE CARLOS FUENTES**

Ricardo Krauel
Brown University

Man, too, is an animal with an unmistakably bisexual disposition. The individual represents a fusion of two symmetrical halves, of which, according to many authorities, one is purely male, the other female.

(Sigmund Freud, "Civilization and Its Discontents," ch. 4)

El sistema mitológico de la antigüedad grecorromana brinda al escritor moderno (o posmoderno) un repertorio temático, imaginístico, figural y de mecanismos de simbolización de potencialidad extraordinaria. Frente a los repertorios equivalentes que ofrece, por ejemplo, la tradición judeo-cristiana, incorpora dos importantes características que tal vez puedan ser apreciadas como ventajas en cuanto a ese sentido de virtualidad para el aprovechamiento artístico. La primera de ellas es que este sistema ha perdido toda vigencia como cuerpo de creencias religiosas, o sea, como ordenamiento coercitivo de la conciencia individual y como fundamento para el establecimiento y ejercicio de poderes sociales. Ello significa que la referencia mítica no se enfrenta a un espacio de recepción abierto a disputa ideológica; su mera utilización no supone que se le asigne automáticamente, como ocurriría si se tratara de una referencia tomada de la tradición judeo-cristiana,¹ una sobrecarga ideológica definida relativamente a partir del tejido de hilos dialógicos que con anterioridad (pero con valor aún socialmente vivo) han sido generados al respecto. Habiendo desaparecido su dimensión autoritaria y, por tanto, polémica, el mito clásico conserva intacta, sin embargo, y de manera quizá más depurada, su eficacia como fuente de conocimiento de las bases de la condición humana, y como conjunto de realizaciones estéticas (imaginativas) expresivas de dicho conocimiento.

La segunda característica se relaciona con la pluralidad de versiones y variantes que han concurrido en la transmisión de muchos mitos clásicos. En virtud de esa diversidad, la mayoría de los mitos nos presenta hoy un perfil múltiple, nos sitúa ante distintas posibilidades interpretativas, cada una de las cuales ilumina nuevas vías de exploración y sugerencia para el replanteamiento artístico de los motivos recogidos en ellos. De este modo, el sentido de los mitos se difunde, se convierte en punto de partida, en perspectiva abierta, en estímulo para la indagación y la proliferación, y rechaza la violencia ordenancista con que otros sistemas de explicación del mundo (verbigracia, el judeo-cristiano) tienden a dirigir, singularizar y clausurar los significados.

Pero si el mito suscita y enriquece actualmente las opciones imaginativas de creación y escritura, también favorece, correlativamente y en similares términos, las de lectura. En las siguientes páginas voy a intentar valerme de esta circunstancia para aproximarme al tratamiento de la ambigüedad del género (masculino/femenino) en dos novelas latinoamericanas contemporáneas, *El cuarto mundo* (1988) de Diamela Eltit y *Diana o la cazadora solitaria* (1994) de Carlos Fuentes. Me parece que, además, tema y acercamiento comparten en este caso ciertas afinidades que apoyan su mutua avenencia y justifican su combinación: en efecto, hay en uno y otro una inclinación antes a las sugerencias que a las constataciones; a los puntos de fuga y a las indefiniciones evocadoras que a las demarcaciones taxativas. Y, de cualquier manera, por lo que respecta a la novela de Fuentes, la lectura mítica está ya propiciada, preinscrita, e incluso comenzada a descifrar, por las alusiones explícitas del propio texto.

En el *Simposio* de Platón, Aristófanes habla de la existencia en el origen de la especie humana de unos seres de forma circular, dotados de dos rostros, cuatro brazos y cuatro piernas, y que poseían simultáneamente la naturaleza masculina y la femenina. Dichos seres se conocían por el nombre de andróginos. Junto con los demás miembros de la especie humana (miembros asimismo dobles, circulares, pero dotados de un solo sexo), los andróginos incurrieron en la ira divina, y recibieron el castigo de ser escindidos longitudinalmente por la mitad. De la división resultaron los hombres y mujeres tal como se conocen en su forma actual. Estos seres divididos, continúa diciendo Aristófanes, sienten una profunda nostalgia de su estado original, y convierten en objetivo primordial de sus vidas la búsqueda de su mitad complementaria, para fundirse plenamente con ella y recuperar así la perfección perdida.

El cuarto mundo puede interpretarse como una ilustración de este mito platónico, ilustración que no obstante incorpora algunas reversiones significativas. Los dos mellizos, María Chipia y diamela (*sic*), se encuentran, en efecto, unidos inicialmente en el seno materno;² sin embargo, esta fusión primera no lleva aparejada la situación completamente armónica y gratificante

de los andróginos primitivos. Los fetos son dominados por obsesiones y ansiedades, y entablan relaciones agonísticas que parecen consolidar la singularidad del uno frente al otro. La voz y la conciencia independiente de María Chipia constituyen una prueba de esa singularidad.³ A pesar de todo, los rasgos individualizantes no terminan de contradecir la instancia superior, de unidad de los hermanos en el vientre de la madre. Podría decirse que, en esta etapa, las diferencias se agotan en las relaciones entre ellos mismos, y quedan trascendidas en la interacción con el mundo exterior (mundo en el que hay que considerar incluida a la propia madre). Ante las agresiones que provienen de fuera, los mellizos intensifican sus vínculos, buscan refugio el uno en el otro, y comparten las mismas reacciones (17). Se comportan como un ser dual, sumido en contradicciones internas, pero en definitiva provisto de una entidad homogénea.

Esa unión esencial durante el período de gestación quedará confirmada retrospectivamente después del nacimiento. Éste se configura para los hermanos como un episodio “trágico,” causante de un trauma tanto físico (“Casi asfixiado crucé la salida. . . me acuchillaron rompiendo la carne que me unía a mi madre”) como psicológico (“Yo, librado al pánico . . .,” “Fueron horas angustiosas. Sentí a mi hermana separarse de mí,” “todo [el mundo exterior] me parecía detestable”) (22); la salida de los mellizos del cuerpo de la madre se convierte, de este modo, en correlato de la separación de los andróginos determinada por Zeus, en la cual igualmente se ejerce una violencia física (de la que, curiosamente, también quedará la marca del ombligo) y se inflige un daño anímico que conlleva la pérdida de la felicidad anterior.⁴ Al iniciar su vida independiente, María Chipia caerá en la cuenta de la falta de plenitud que su nuevo estado implica para él: “desarrollé el pensamiento de que . . . ni siquiera era uno, único, sólo la mitad de otra innaturalmente complementaria y que me empujaba a la hibridez” (25). A partir de este momento, se empeñará en un proceso de búsqueda y restauración similar al de los andróginos platónicos: “Con el mundo partido en dos, mi única posibilidad de reconstrucción era mi hermana melliza. Junto a ella, solamente, podía alcanzar de nuevo la unidad” (37). A lo largo de ese proceso, se multiplicarán las evidencias de que los hermanos constituyan efectivamente un único sujeto: así, María Chipia ve la realidad a través de los ojos de diamela, y comparte sus sueños (41); sangra abundantemente por la nariz cuando ella padece su primera menstruación (53); y siente en su carne los golpes que le propina a ella (57); diamela, por su parte, es capaz de penetrar en los pensamientos de él (“Porque tú eres yo misma, conozco cada uno de tus conocimientos por muy distantes que nos encontremos” [104]).

Como los andróginos divididos por Zeus, los mellizos descubren que la realización del acto sexual es lo que les permitirá recuperar la unidad perdida:⁵ “consumarnos como uno podía traer a la memoria el impacto real

del origen y el instante único e irrepetible en que el organismo decidió la gestación" (74). Pero dicha consumación no implicará inmediatamente la definitiva felicidad y armonía de que habla el mito platónico; por el contrario, una vez que ocurre, el encuentro sexual de los hermanos es percibido por éstos como una "espantosa catástrofe" (91), como una "caída" (95) en la que incluso parece imposible lograr un placer físico enteramente satisfactorio (113). Además, el encuentro dará lugar a un fruto maldito, a un "enemigo" que odia a su madre cuando todavía está en sus entrañas (117), y que lleva en su cráneo hundido el estigma de la culpa de sus progenitores.⁶ Sólo después de haberse repetido en numerosas ocasiones, y cuando diamela se encuentra ya en un avanzado estado de gestación, la cópula de los hermanos acabará por cumplir su función restauradora: "Perfectos, únicos, estuvimos, desde el amanecer hasta la noche avanzada, encontrándonos hasta fundirnos" (122).

Julio Ortega ha notado cómo la narrativa de Eltit pone en crisis "la lógica que divide y define lo masculino y lo femenino como destino biológico, roles sociales, economías discursivas, fábulas de la identidad y verificaciones del poder" ("Diamela Eltit y el imaginario" 55). Raquel Olea comenta asimismo que en la obra de la escritora chilena es posible leer los cuerpos como "espacios en que se (des)articulan subjetividades, roles y estereotipos de lo masculino y lo femenino" (86). Efectivamente, este impulso de los hermanos mellizos hacia la fusión andrógina conduce a un desdibujamiento de lo privativo de cada uno de los sexos, a una disolución de los fundamentos de la separación genérica. Se produce un flujo de transferencias y transposiciones que afecta no sólo a los atributos psíquicos, sino también a los rasgos externos y de identificación social (así, el hermano recibe un nombre de mujer, y se traviste en alguna ocasión). Como indica el propio María Chipia, los mellizos "juegan" al "intercambio," adoptando cada cual los papeles correspondientes al otro sexo: "Si yo era la esposa, mi hermana era el esposo" (34). Y esta indeterminación genérica no se agota en la figura de los dos protagonistas, sino que se extiende a otros tres personajes secundarios, en los que se advierten claras plasmaciones de hermafroditismo: María de Álava (de "estructura gruesa y más bien viril" [62]), la persona con quien María Chipia tiene su "primer encuentro genital" ("muchacha mendicante o . . . muchacho vagabundo" [45, 48]), y el joven que se enamora de diamela ("su timidez parecía francamente femenina" [58]).

No obstante, y en lo que respecta a los hermanos mellizos, la atenuación de las fronteras genéricas no apunta hacia una completa neutralización de las prelacións entre sexos; por el contrario, parece privilegiarse la vertiente femenina de la dualidad, con lo cual la novela se distancia un tanto del paradigma mítico, pues en los andróginos platónicos no hay indicios de esa preeminencia de un sexo sobre otro. Aparte de que se manifiesten de forma

más evidente, al ser subrayados por el nombre y el vestido, los desplazamientos de María Chipia hacia la feminidad que los de su hermana hacia la masculinidad, la señal más clara de tal preponderancia quizá radique en el hecho de que la criatura concebida por diamela, en cuya generación convergen las fuerzas creativas de los dos hermanos, resulte ser una niña. Este detalle, y si admitimos la identificación de la criatura con el propio libro,⁷ confirma la asociación entre escritura y feminidad que se había insinuado en distintos puntos de la obra. En efecto, las circunstancias de que diamela estuviera "Hecha para la mirada," orientara "su cuerpo hacia la perfección estética," buscara "transferir su . . . goce al otro" (24), y alcanzara el dominio de la palabra antes que su hermano, permitan postular aquella asociación. Correlativamente, la presentación en diversos momentos de María Chipia y del padre como "voyeurs" y como receptores del goce proporcionado por las mujeres, juntamente con la constatación de las dificultades expresivas del primero ("Sin interlocución posible, me hundía cada día más en mi doloroso estado" [36-37]) y la casi completa ausencia de discurso directo del segundo (sólo profiere estas palabras: "¡Qué hicieron! ¡Qué hicieron!" [85]), relegaba lo masculino al más pasivo (y menos favorecido desde la perspectiva valorativa implícita en el libro) espacio de la lectura.⁸ Sin embargo, la masculinidad de la lectura se matizará al trascender los límites textuales y alcanzar al lector real. La configuración de la novela impone a éste un ritmo de lectura que avanza con movimientos espasmódicos, casi dolorosos, como si se tratara de un parto. El lector, al comprometerse con el texto en la negociación del significado, se ve forzado a involucrarse en una tarea integradora que le demanda una considerable aportación de creatividad. La lectura se aproxima así a la escritura; el carácter masculino (en los términos planteados por la obra) de la operación de leer se desplaza hacia la feminidad de la operación de escribir. Con ello, la indistinción andrógina celebrada en la novela afecta directamente hasta al propio lector.

En *Diana o la cazadora solitaria*, las proyecciones rastreables del mito de los andróginos platónicos se entrecruzan y modalizan con las de los mitos de Diana (diosa itálica y latina que se identifica con la griega Artemisa) y Apolo, e incluso con las derivadas del mito moderno de Don Juan. De hecho, las figuras de Apolo y Artemisa ya incorporan de por sí, en la tradición clásica, algunas equivalencias muy sugestivas con la fábula de los andróginos narrada por Aristófanes: recordemos que Apolo y Artemisa son mellizos, es decir, comparten un origen común, un estadio de unión primera en el seno de su madre, Leto, y que posteriormente asumen personalidades complementarias, como lo demuestra su asociación con, respectivamente, el día y la noche (Apolo es visto como encarnación del Sol, y Artemisa de la Luna). Por otra parte, su valor como referentes para explorar la difuminación de las líneas que marcan las fronteras genéricas se

realza si tenemos en cuenta las múltiples experiencias homoeróticas de Apolo (entre las que sobresalen sus amores con los héroes Hiacinto y Cipáriso, héroes que quedarían metamorfoseados en las especies vegetales del jacinto y el ciprés), y los atributos pseudoviriles de Artemisa como virgen guerrera y cazadora, huraña y rebelde al dominio de los hombres, características que llevarían a convertirla en modelo y protectora para las Amazonas.

El narrador de la novela (Carlos) y la actriz Diana Soren se conocen durante la fiesta de Año Nuevo que celebra el paso de 1969 a 1970. La ocasión está repleta de contenido simbólico: se inicia no sólo un año, sino también una década; es un momento de clara inflexión temporal, de liquidación de lo ya transcurrido, de renovación del origen. El encuentro es, en efecto, interpretado por los protagonistas como el signo de una nueva era, como la inauguración misma del tiempo. Ambos sienten que esa noche están naciendo de nuevo, y que están naciendo juntos, que se hallan ligados desde el principio de su existencia; un bolero de Lucho Gatica es evocado oportunamente para expresarlo: “déjame imaginar / que no existe el pasado / y que nacimos / el mismo instante en que nos conocimos...” (59). Los personajes perciben su vínculo como previo al surgimiento de cualquier otra realidad: “[Diana] llegó a decirme que nos estábamos conociendo en la creación, antes del pasado . . . Todo empezaba con nosotros” (58-59).⁹ Esa comunión original, ignorada u olvidada antes del momento del reencuentro, había ido dejando sus señales en las que hasta ahora aparentemente habían sido sus vidas independientes; adecuadamente reconsideradas, esas señales les irán revelando su gemelismo primigenio. Así, por ejemplo, el narrador, hablando de su primer día de convivencia con Diana en el hotel Hilton, comenta: “descubrimos mil detalles que nos unieron, los dos habíamos nacido en noviembre . . .” (43); en otro punto, caerá en la cuenta de que su carrera de escritor ha seguido una trayectoria muy similar a la de ella como actriz (67). Parafraseando a Baudelaire, dejará, en fin, testimonio inequívoco de ser consciente de que su amante y él participan de una identidad fraternal, común, que les iguala incluso en los errores: “¿qué puedo criticarle a ella que no pueda, antes, criticarme a mí mismo? Hipócrita actriz, mi semejante, mi hermana. Diana Soren” (45).¹⁰

El narrador y Diana se desenvuelven, pues, como mitades complementarias a partir de un origen ideal compartido, y se aproximan con ello al mito de los andróginos recogido en el *Simposio*; pero, al mismo tiempo, la proyección de las figuras de Artemisa y Apolo (que, como indicábamos antes, presentan igualmente puntos de contacto con lo relatado en el diálogo platónico) rectifica la plasmación de aquel modelo y propicia que en cada una de las mitades operen a su vez las fuerzas correspondientes a ambos sexos, haciendo que los dos sujetos, considerados individualmente, sean ya de por sí una expresión de androginia (ya vimos que en *El cuarto*

mundo ocurría algo parecido, con los desplazamientos de diámetra hacia la masculinidad y de María Chippa hacia la feminidad).

La representación de la configuración andrógina de Diana está en buena medida filtrada por el recuerdo de sus dos papeles más importantes como actriz. En ambos, dice el narrador, “Diana Soren hacía valer su físico de adolescente vestida como hombre.” El primero de ellos la convertiría en Santa Juana de Arco,¹¹ la guerrera de Orleans, mujer que combatía “vestida de soldado” y que terminaría muriendo en la hoguera “acusada de brujería pero acaso, sin decirlo, de lesbianismo, de androginia”; el segundo haría de ella una “*gamine* parisina,” “una chica que sólo usaba playera y jeans.” Uno y otro la mostraban “adorablemente femenina porque para llegar a ella había que recorrer los vericuetos de la androginia y el homoerotismo” (35-36, 46). Metamorfoscada como Artemisa (luna creciente, llena o menguante) en sucesivas apariencias, Diana Soren conserva en todas ellas, por tanto, trazas de su dualidad sexual constitutiva, dualidad que quedará sugestivamente resumida en una imagen, plena de fuerza visual, por medio de la que el narrador, conciliando técnica formal y significado, nos presenta a la actriz en unos términos que evocan un claroscuro cinematográfico: “allí estaba, dividida por la luz de la galería al caer la noche, mitad luz, mitad sombra, perfectamente partida en dos” (180).

En cuanto al propio narrador (cuya dedicación a las letras subraya su correspondencia con Apolo, el dios de la poesía que en el monte Parnaso presidía los certámenes de las Musas, y a quien precisamente se le atribúan amores con Talía —musa de la comedia y la poesía ligera— y la paternidad de Calíope —musa de la poesía épica y lírica—), las manifestaciones de androginia no aparecen vinculadas con sus rasgos fisonómicos o caracterológicos, sino con la fascinación que sobre él ejerce la posibilidad del disfrute de experiencias meramente carnales con individuos de su mismo sexo. En todo caso, sin embargo, esa vertiente homoerótica no encuentra en su persona un cauce de exteriorización completamente pacífico y desembarazado; antes al contrario, necesita valerse de un álter ego, de una voz desdoblada en la figura ficcional de Beltenebros, para reconocerse frente a sí mismo la naturaleza de sus apetitos y la frustración a que, por el momento, han conducido: “*Nada habrá más triste que el sabor de las mujeres que nunca tendrás, de los hombres que perdiste por miedo, por convención, por temor a dar el paso prohibido*” (23; el énfasis es mío). La lucha interior que ha debido sostener para haber llegado a formular semejante confesión queda desvelada acto seguido: “Quiero ser muy franco en este relato y no guardarme nada. Puedo herirme a mí mismo cuanto guste” (23). Más adelante volverá a sentirse impelido a poner en labios ajenos (cita a un personaje de una comedia de Ben Jonson) la expresión, esta vez en registro jocos, de sus omnicomprendidas apetencias sexuales: “A mí me gustan las mujeres y los hombres, del sexo que sean” (103). No obstante, unas pocas

líneas atrás ya se había atrevido a proferir con su propia voz estas reveladoras palabras:

la raíz del sexo del hombre [se encuentra en] el nudo de nervios entre las piernas, a distancia igual entre los testículos y el ano, donde se dan cita todos los temblores viriles cuando una mano de mujer nos acaricia allí, amenazando, prometiendo, insinuando uno de los dos caminos, el heterosexual de los testículos o el homosexual del culo. Esa mano nos mantiene en vilo entre nuestras inclinaciones abiertas o secretas,¹² nuestras potencialidades amorosas con el sexo opuesto o con el mismo sexo. . . . El amor total siempre es andrógino. (102)

Si en *El cuarto mundo* la escritura aparecía vinculada a la feminidad, en *Diana o la cazadora solitaria* se halla, por el contrario, asociada a la masculinidad. Y ello es así no sólo porque la voz narrativa sea siempre articulada por Carlos, sino fundamentalmente porque el texto entero tiene bastante de alarde donjuanesco, de recuento autocomplaciente (que, sin embargo, se transmuta en muchos momentos en confesión agónica) de una conquista amorosa. De hecho, la figura de Don Juan es evocada explícitamente por el narrador en reiteradas ocasiones como modelo para su conducta (cf., por ejemplo, 21-22 y 193).¹³ Conviene además no olvidar que, como ha visto James Mandrell, Don Juan se constituye como una fuerza que opera primordialmente en el nivel de la retórica y el lenguaje (11); retórica y lenguaje son las armas más poderosas con que cuenta el escritor Carlos, incluso para, como narrador de la novela, seducir al propio lector. Por otro lado, el recurso al modelo de Don Juan puede considerarse especialmente oportuno en una obra en la que se subrayan las zonas movedizas de los roles y atributos genéricos (de nuevo Kristeva: “don Juan . . . es sin duda la figura más perfectamente ambigua . . . que nos haya legado la leyenda occidental a propósito de la sexualidad masculina” [171]; curiosamente, nuestro narrador propone el replanteamiento de la posibilidad de donjuanismo en el sexo femenino [40]). Por supuesto, la autoconsideración de Carlos como nuevo Don Juan no está exenta de consciente ironía; en determinado momento se define a sí mismo como “[m]ínimo Don Juan cuarentón de la noche mexicana” (22). Pero aunque el narrador pueda estar más cerca de una parodia o reversión que de un verdadero Don Juan (recordemos que, en definitiva, Diana lo abandona),¹⁴ la novela conserva en todo caso lo esencial de su perspectiva masculina y patriarcal. De ahí el interés de estudiarla conjuntamente con *El cuarto mundo*: cada texto, a pesar de acoger y celebrar la confusión andrógina, termina sobreponiendo una de las vertientes de la dualidad genérica. Considerados, pues, uno al lado de otro, se constituyen ellos mismos, como mitades complementarias, en una atractiva e insólita proyección de la entidad configurada en el discurso sobre la androginia.

NOTAS

- 1 Incluso si el texto que incluyera como elementos constructivos esas referencias al metarrelato religioso judeo-cristiano se situara, a partir de las coordenadas de la posmodernidad, por encima de éste y lo contemplara desde fuera sabiéndose extraño a sus juegos de legitimaciones, consensos y disensos, se vería afectado (“repetido”) de algún modo por la reacción que a propósito de él (del propio texto) evidenciara una sociedad en muchos sentidos todavía “moderna.”
- 2 La conjunción de los dos sexos en estado embrionario nos trae asimismo a la memoria el gigantesco huevo original de las cosmogonías órficas: de tal huevo, devenido del Caos, surge la síntesis de opuestos, el ser andrógino (a quien la tradición ha asignado diferentes nombres: Fanes, Protogonos, Eriqepaios, Metis, Dionisos, etc.).
- 3 El motivo del feto que habla desde el seno materno cuenta con una antiquísima tradición literaria; en el ámbito de las literaturas hispánicas, ya a finales del siglo XIV o principios del XV el Antipapa Pedro de Luna se hacía eco de él en su *Libro de las consolaciones de la vida humana* a propósito de la figura de Jeremías (574). En un contexto, sin embargo, mucho más inmediato, la propia Eltit hace asomar dicho motivo a las páginas de *Por la patria* (11-12), y Carlos Fuentes lo convierte en eje narrativo de su novela *Cristóbal Nonato* (haciendo, por otra parte, que el feto también comparta el espacio uterino con una hermana melliza). Al parecer, Eltit no conocía el libro de Fuentes antes de escribir *El cuarto mundo* (cf. Norat 75).
- 4 En todo el episodio del nacimiento percibimos, por lo demás, y como en tantos otros lugares del libro, el influjo —¿y la parodia?— de las teorías psicoanalíticas (cf. Eidelberg s. v. “Birth trauma”).
- 5 Con ello además se aproximan a otros modelos clásicos en los que igualmente se pone en relación la androginia con el incesto entre hermanos (piénsese, por ejemplo, en el caso de Leucipe).
- 6 La fertilidad de los mellizos contrasta con la tradición de la mitología romana, según la cual las parejas que resultan de la división de una figura en una doble persona, masculina y femenina (como Fauno y Fauna, Liber y Libera, Rumino y Rumina, Caco y Caca, Cecilio y Cecilia), son siempre estériles.
- 7 Dice la autora en entrevista con Julio Ortega: “Utilicé mi propio nombre como hija para pasar a productora de textos, madre de textos” (“Resistencia” 238).
- 8 Si nos dejamos guiar por la concepción freudiana de la diferencia entre los géneros, esta asignación del rol pasivo al hombre y del activo a la mujer supondría una nueva reversión de lo característico de cada sexo (cf. Eidelberg s. v. “Masculinity and Femininity”).
- 9 Carlos nos hace notar que el comentario de Diana reescribe las palabras del narrador de *En busca del tiempo perdido*: “Recordaba a Proust: ‘...conocer de nuevo a Gilberte como en el tiempo de la creación, como si aún no existiera el pasado’” (59). Por supuesto, la alusión a la obra proustiana no es gratuita; el lector la siente como anuncio en tanto que homenaje a uno de los paradigmas máximos de indagación literaria de los comportamientos sexuales ambiguos y transgresores.

Figuras como Charlus, Jupien, Morel, Andrée, etc., y, sobre todo, la mirada que Marcel-narrador le presta al lector para conocerlas (mirada que en ocasiones tiene que ocultarse para descubrir: recordemos el comienzo de *Sodoma y Gomorra*), constituyen un punto de referencia casi ineludible para cualquier incursión literaria contemporánea en los territorios donde las distinciones genéricas son desafiadas y desplazadas.

10 La paráfrasis es del famosísimo verso con que termina el poema inicial ("Au lecteur") de *Les fleurs du mal*. Dice la última estrofa del poema: "C'est l'Ennui! — l'œil chargé d'un pleur involontaire, / Il rêve d'échafauds en fumant son houka. / Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat, / — Hypocrite lecteur, — mon semblable, — mon frère!" (7).

11 Éste y otros detalles permiten identificar la figura de la vida real que sirvió de inspiración para crear el personaje de Diana: la actriz Jean Seberg (1938-1979), con quien efectivamente Carlos Fuentes mantuvo un breve romance.

12 Nótese cómo el lenguaje del narrador sigue reflejando una concepción de la homosexualidad como tabú, como aquello que no se puede o debe nombrar, concepción que paradójicamente es sometida a la tensión de resultar contradicha por la propia literalidad del texto.

13 Aun en muchos casos en que no hay esa mención explícita al modelo, el comportamiento de Carlos se ajusta con llamativa fidelidad a la manera de actuar propia de Don Juan. Para dar una muestra de ello, podemos yuxtaponer un fragmento del discurso del narrador y otro procedente de un análisis realizado por Julia Kristeva sobre el mítico personaje. Dice el narrador: "yo vivía . . . una ansia de poder sobre las mujeres desgarrada por la vanidad y el capricho; excluía la vanidad y el capricho de la mujer, los eliminaba y a veces las eliminaba a ellas si no obedecían mi voluntad de eliminar sus propios caprichos" (141). Y dice Kristeva: "La primacía del principio del placer en la erótica donjuanesca . . . barre de sus caminos las necesidades y los deseos de los otros, ignora sus interioridades y lo único que se propone es hacerlos participar de su propio goce . . . [E]ste goce no es un goce de sujetos, es el goce de Un amo" (178).

14 Este hecho de que Diana abandone a Carlos revierte asimismo la correspondencia con el modelo platónico, pues impide que la unión o reencuentro que se había producido entre los amantes conduzca a la recuperación definitiva de la perfección inicial. Sin embargo, esta frustración aparece en parte mitigada por la circunstancia de que Diana sustituye al narrador por otro amante que en más de un sentido parece un doble de aquél (se trata de un estudiante revolucionario también llamado Carlos y también mexicano).

OBRAS CITADAS

Baudelaire, Charles. *Les fleurs du mal*. 1857. Introd. Paul Valéry. 10ème éd. Lausanne: Payot, 1946.

Eidelson, Ludwig, ed. *Encyclopedia of Psychoanalysis*. New York: Free Press, 1968.

Eltit, Diamela. *El cuarto mundo*. Santiago de Chile: Planeta, 1988.

—. *Por la patria*. Santiago de Chile: Ornitorrinco, 1986.

Fuentes, Carlos. *Diana o la cazadora solitaria*. Madrid: Alfaguara, 1994.

Kristeva, Julia. "Don Juan o amar poder." *Historias de amor*. 1983. Trad. Araceli Ramos Martín. 3ª ed. México, D. F.: Siglo XXI, 1991. 171-85.

Lértora, Juan Carlos, ed. *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1993.

Luna, Pedro de, Antipapa. *Libro de las consolaciones de la vida humana. Escritores en prosa anteriores al siglo XV*. Ed. Pascual Gayangos. Biblioteca de Autores Españoles, vol. 51. Madrid: Hernando, 1928. 561-602.

Mandrell, James. *Don Juan and the Point of Honor: Seduction, Patriarchal Society, and Literary Tradition*. University Park: Pennsylvania State UP, 1992.

Norat, Gisela. "Diálogo fraternal: *El cuarto mundo* de Diamela Eltit y *Cristóbal Nonato* de Carlos Fuentes." *Chasqui* 23.2 (noviembre 1994): 74-85.

Olea, Raquel. "El cuerpo-mujer. Un recorte de lectura en la narrativa de Diamela Eltit." Lértora 83-95.

Ortega, Julio. "Diamela Eltit y el imaginario de la virtualidad." Lértora 53-81.

—. "Resistencia y sujeto femenino: entrevista con Diamela Eltit." *La Torre* 4.14 (abril-junio 1990): 229-41.