



PONTIFICIA
**UNIVERSIDAD
CATÓLICA**
DEL PERÚ

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

PUDRIRSE EN PLACER:
LA NECESIDAD DE UN OTRO INEXISTENTE EN *PUDOR* DE SANTIAGO
RONCAGLIOLO

Tesis para optar por el título de Licenciada en Literatura Hispánica que presenta la
Bachiller:

SANDRA MARÍA ARENAS VALDIVIA

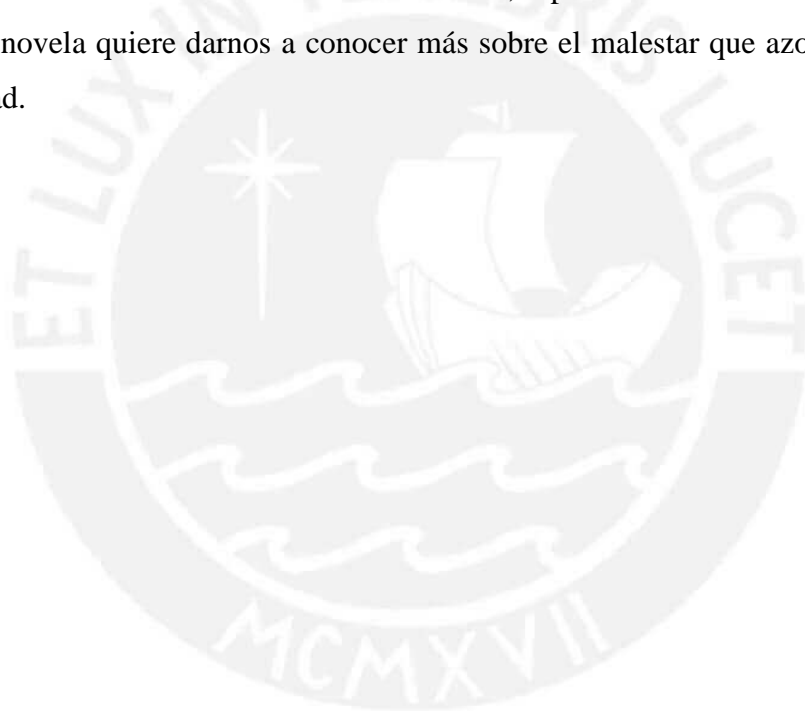
ASESORA: ALEXANDRA HIBBETT

LIMA, 24 DE OCTUBRE DE 2016



Sumilla

El presente trabajo consistirá en el análisis de tres personajes de la novela *Pudor* de Santiago Roncagliolo. A través de ellos, y con la ayuda de la teoría psicoanalítica, se verá cómo la novela construye una imagen del sujeto posmoderno. La novela describe a tal sujeto como uno que vive en la paradoja constante de necesitar al otro para satisfacer su deseo y, a su vez, considerarlo una amenaza que interrumpe su goce. Esto traerá como consecuencia que el sujeto se aísle de los demás, lo cual refuerza la sensación de soledad en él. Esta tesis se encargará de demostrar que dicho problema, en la novela, está directamente relacionado con los tiempos en los que vivimos: tiempos que ponen en duda la existencia del Otro y enaltecen el valor del individualismo. Así, a partir del malestar sentido por los personajes, la novela quiere darnos a conocer más sobre el malestar que azota al sujeto de nuestra realidad.



Índice de contenido

Introducción	2
Capítulo 1. Hacerse ver: La necesidad del otro para construir identidad (caso de Lucy)	15
Capítulo 2. Hacerse oír: La necesidad del otro para no estar solo (caso de Alfredo)	30
Capítulo 3. El otro solo es necesario por cuatro segundos (caso del gato)	43
Conclusiones	52
Bibliografía	58



Introducción

Escrita en el 2004 por el peruano Santiago Roncagliolo, *Pudor* presenta la lucha de los miembros de una familia de la clase media limeña por sobrellevar sus deseos y sus miedos. Esta familia está compuesta por una pareja que lleva más de diez años de matrimonio, sus dos hijos, el abuelo, y el gato. El patriarca y principal sustento económico del hogar es Alfredo. Su esposa Lucy se encarga de mantener el orden en el hogar. Ocasionalmente, ella vende cosméticos por catálogo a sus vecinas para ayudar con los gastos de la casa. Después está Mariana, la hija mayor, que acaba de entrar a la pubertad y ya no quiere ser tratada como una niña. El hijo menor, Sergio, se encuentra inmerso en su mundo y desconectado de lo que sucede en casa. Sergio y Mariana comparten habitación, pues el otro cuarto lo ocupa el “Papapa”, quien, después de tanto tiempo, ya no saben si es padre de Alfredo o de Lucy. Por último, un gato vive con ellos; un gato al que nunca le dieron nombre. Como sucede en muchas familias, aunque estos personajes viven juntos, se encuentran solos. Así, es en esa soledad donde tendrán que lidiar consigo mismos y con lo que han luchado por reprimir.

Considero importante analizar esta obra porque, como dice Julio Cortázar, “si bien una obra literaria es un hecho estético que se basta a sí misma, representa al mismo tiempo una emanación de fuerzas, tensiones y situaciones que la llevaron a ser como es y no de otra manera” (5). Entonces, es necesario pensar a la literatura como producto de la sociedad. Por lo tanto, la soledad en la que están inmersos los personajes en *Pudor* nos dice algo sobre la soledad que vive el sujeto en la realidad. No obstante, gracias a la distancia que proporciona la ficción, el lector puede tener una mirada más objetiva sobre su condición, y así descubrir otros aspectos sobre sí mismo y sobre el tiempo en el que vive. En otras palabras, estudio esta novela por el vínculo que tiene con nuestro ‘imaginario social’. Robert Pérez Fernández explica este término de la siguiente manera:

Las personas desarrollan sus vidas en un determinado medio social, cultural, geográfico e histórico, que produce e instituye sentidos y produce singularmente un sí mismo. Cada sociedad, cada cultura, produce una serie de significados y sentidos que son sostenidos imaginariamente. Esto es lo que Cornelius Castoriadis en 1975 conceptualiza como imaginario social, que es lo que instituye una sociedad y hace que se reconozca a sí misma en el tiempo.

Colectivamente estos regímenes de construcción de significados imaginarios, se producen a partir de la institucionalización de prácticas –discursivas y de otro tipo– que producen afectos y sentidos, los cuales llevan a que determinada comunidad “tenga” una forma singular de interpretar y construir diferentes realidades. De esta forma la realidad no es una construcción objetiva, sino que pasa a ser una subjetividad construida socialmente. (30-31)

Pese a que la historia transcurre en Lima, debemos pensar que la reflexión aborda un panorama más globalizado. Esta idea es respaldada con lo que plantea Aníbal González sobre los escritores latinoamericanos de las últimas décadas (y en donde Roncagliolo queda explícitamente mencionado): “Aún cuando estos autores escriben acerca de un ambiente latinoamericano reconocible ... les preocupan menos las cuestiones de la identidad nacional o del «color local» que el reto de representar situaciones humanas apasionantes con las cuales puedan relacionarse los lectores ajenos al ámbito latinoamericano e incluso ajenos a la lengua castellana” (2012). Así, podrá repararse en temas como las relaciones intersubjetivas, la construcción del sujeto y la visión que este tiene sobre su entorno. Esto no solo concierne al imaginario social limeño, sino que es también parte de un imaginario más grande. Por esto, estudiaré *Pudor* como una novela que refleja la sociedad posmoderna en general, una sociedad que tiene como uno de sus pilares al individualismo.

No obstante, Roncagliolo deja entrever detalles que pintan la imagen de Lima. Se trata de elementos muy puntuales como el nombre de un centro comercial, una avenida, el color gris del cielo y la humedad en invierno que lo impregna todo. Pero también podemos reconocer Lima por sus bocinazos, el humo de los carros (43), y los mendigos en calles y buses abalanzándose sobre los autos para conseguir una moneda (45). Vemos a Lima en el gesto de intentar sobornar a un policía (120) y en los cajeros automáticos malogrados (94). La novela se sitúa en, como lo llama Lucy, un “país de mierda” (ídem). Así pues, pareciera que el sufrimiento de estos personajes no solo está vinculado a la época posmoderna, sino también a un sufrimiento por su ciudad. Ellos lidian con una familia y una ciudad que falla; pero mientras la primera intenta esconder sus faltas, la otra pareciera que las exhibe. Además, pareciera que esta frustración fuese más propia de las clases medias. Esto podemos verlo en Lucy, que siempre toma el camino más largo, pero lleno de jardines, porque la aleja de la atrocidad de Lima y la hace creer que está en Miami o París (43). O en su amiga Mari Pili, quien cierra los ojos en la avenida Faucett y piensa que sigue en Nueva

York; Lucy, que nunca ha estado en Nueva York, también hace lo mismo (44) para escapar de su realidad.

Dentro de Lima, es la Residencial San Felipe el verdadero escenario de la novela, lo cual también debe tomarse como un elemento aislante. Esta gran unidad vecinal pensada para la clase media limeña resulta una pequeña ciudad dentro de la ciudad. A través de la novela, sabemos que la residencial cuenta con un supermercado, salones de belleza, veterinaria, colegio y hasta clínica. En suma, se trata de un conjunto de personas que viven aislados del resto de la ciudad porque pueden encontrarlo todo dentro de los confines de la residencial. El narrador incluso nos cuenta que “[d]e tanto estar encerrado ... [Alfredo] había llegado a olvidar que vivía en una ciudad con mar” (138). Y, así como Lima y la familia fallan, la Residencial San Felipe y el sujeto se aíslan.

Quizás otra razón por la cual Roncagliolo escoge a Lima es su persistente relación con lo tradicional. En un mundo predominantemente individualista, Lima conserva ciertos valores tradicionales que enaltecen los lazos intersubjetivos a través de la familia. A partir de esta idea, analizaré el final de la novela –donde se da la re-unión familiar– como una propuesta del autor de entender al otro no como una amenaza, sino como un aliado ante los problemas que enfrentamos en soledad. Después de todo, es a partir del colectivo que, en estos tiempos, llegamos al amor individual. Tal como ha explicado Jacques Lacan, la mirada del Otro es la que constituye al sujeto. De esta manera, *Pudor* nos recuerda que no se debería adoptar una posición pesimista frente a estos tiempos. Por el contrario, apunta a reencontrarnos con el colectivo (en este caso, la familia) que damos por sentado para poder enfrentar juntos los problemas que nos depara la posmodernidad.

La novela abre con un epígrafe que contiene las dos definiciones que se atribuyen a la palabra “pudor”. Por un lado, la palabra viene del latín *pudor-is*: “honestidad, modestia, recato”. Por el otro, “pudor” también proviene de *putor-is* que significa “mal olor, hedor”. A lo largo de este trabajo se utilizará “pudor₁” y “pudor₂” para distinguir entre *pudor-is* y *putor-is*, respectivamente. Además, estas definiciones sirven como una suerte de propuesta de lectura de la novela: El hecho de que en una misma palabra se puedan encontrar dos significados se proyecta en los personajes que viven en un recato consciente y en un hedor inconsciente. A partir de esas dos concepciones de la palabra “pudor”, puede verse que los

personajes de la novela han pasado largo tiempo mostrando solo un lado de este, el de la modestia y el recato. No obstante, en la soledad, el otro lado emerge para desestabilizar al sujeto.

A partir de esto, sostengo que ninguno de los personajes entenderá sus deseos; lo único que entienden es que satisfacerlos implica la presencia de otro. Sin embargo, no son conscientes de que este otro solo existe como una construcción mental. Para escapar de la soledad y sumergirse en el goce (término que se explicará más adelante), los personajes construyen un vínculo con sus propias proyecciones, mas no con otro sujeto. Quiero demostrar que esto se debe a que, tal como lo plantea Juan Carlos Ubilluz, nuestra época se rige por un orden narcisista en donde “el *yo* se eleva al estatuto de *el* objeto digno de amor y el otro (el semejante) decae al estatuto de rival” (18). Así, la novela es una reflexión sobre una época en que relacionarse con un otro resulta ser una amenaza para la satisfacción del placer propio.

Con esto dicho, el presente trabajo será una lectura cercana tanto de la construcción de los personajes como del planteamiento y la resolución del conflicto de la novela en tanto síntoma de la realidad en que vivimos. Para esto, se utilizará la teoría psicoanalítica –ya que el autor parece construir a sus personajes de una manera similar a esta– como principal sustento teórico con la debida explicación de los términos utilizados a su debido momento. Así, además de las categorías de consciente e inconsciente, podrá encontrarse lo planteado por Freud sobre el principio de placer y la pulsión de muerte. Lacan integrará también parte importante de este trabajo: sus escritos sobre el goce, la fantasía, el deseo y la Cosa perdida resultarán claves para estudiar la construcción de estos personajes y sus implicancias como retrato de la subjetividad de nuestros tiempos. Aquí cabe resaltar la diferencia entre “otro” –a saber, otro sujeto– y Otro –mejor entendido como un lugar que media la relación entre yo y el otro sujeto (Evans 143), el orden simbólico, la ley social y moral–, pues esto resultará clave para entender este trabajo. Por otra parte, Slavoj Žižek, quien vincula la teoría lacaniana con un análisis social actual, y los estudios sobre la familia posmoderna de Elisabeth Roudinesco ayudarán a respaldar la lectura que se propone en esta tesis.

Con esto establecido, lo primero por definir es el contexto posmoderno en el que se vive y que queda reflejado en la novela. Para empezar, Ubilluz explicará el término lacaniano “Nombre-del-Padre” como “el Otro”, aquella “instancia incuestionable de

autoridad que sostiene y genera el orden simbólico” (18). Dicha autoridad puede ser comparada con lo que fue la soberanía religiosa y la monárquica en otros tiempos. Es más, cuando Nietzsche declara la muerte de Dios, lo hace para marcar una época que retira su confianza en estos poderes, lo cual inaugurará la modernidad. No obstante, resalta Ubilluz, estas muertes no llevan al declive del Nombre-del-Padre, pues este “seguirá pesando en la estructura psíquica del sujeto, aunque ahora identificado con la Razón” (19). Esta Razón sostiene que el orden simbólico –el Otro–, como una única sociedad destinada a todos, es posible.

Sin embargo, después de las guerras mundiales, los genocidios nazis y estalinistas, y las catástrofes vividas como consecuencia del desarrollo industrial, el individuo comienza a poner en duda esta utopía de civilización universal que prometía la Razón. Este es, en palabras de Ubilluz, “el principio de la posmodernidad, la época del declive del Nombre-del-Padre y del Otro ... Entonces: si el Otro universal [, la sociedad destinada a todos,] ha perdido legitimidad ... ¿dónde encuentra el sujeto el sentido de su existencia ... ? Bueno, pues, si el Otro no existe, yo existo, yo existo en un sistema –el capitalismo tardío– que me libera del compromiso social y legitima mi creencia narcisista en que yo soy el centro del mundo” (21-22).

En este contexto de sujetos narcisistas-individualistas es donde la familia va a mostrarse como una estructura rígida, aunque compuesta por sujetos frágiles. Así como la relación con el Nombre-del-Padre, la estructura de la familia también ha evolucionado con el paso del tiempo. Elisabeth Roudinesco distingue tres períodos notables en su evolución¹; el tercero y actual es el de la llamada *familia posmoderna*: una familia consciente de la mutilación de sus miembros. Ésta une a dos individuos en “busca de relaciones íntimas o expansión sexual” y dura lo que dura el amor entre ambos (19-20). En cuanto al manejo de autoridad dentro de ella tenemos la siguiente situación:

[E]n lugar de reducirse a su papel de esposa o madre, la mujer se individualizó a medida que el acceso al placer se distinguía de la procreación. En cuanto al niño, se proyectó en una identidad diferente de la de sus padres. A partir de esto, la dominación paterna sólo pudo ejercerse en una coparticipación

¹ En primer lugar se tiene a la familia tradicional, cuyo propósito es principalmente transmitir un patrimonio, y la autoridad recae solo en el patriarca. Después, es la familia moderna la cual encuentra sus bases en el amor romántico, y la autoridad va a ser repartida entre el Estado y los padres. A mediados del siglo XX es cuando surge este último tipo.

consentida que respetaba el lugar de cada uno de los miembros ligados por la institución matrimonial (108)

Esto quiere decir que, para la familia, los tiempos posmodernos suponen una descentralización y fragmentación del poder; para la sociedad, un rápido avance hacia el individualismo; y, para el sujeto, una nueva soledad. A partir de estas conclusiones sostengo que en la novela el sujeto se sentirá obligado a lidiar en soledad con su pudor².

Conocer los principios por los cuales se rigen las familias posmodernas no nos asegura necesariamente entender cómo funcionará la familia en *Pudor*. No obstante, Roncagliolo plantea una mirada crítica de la sociedad a partir de la familia. En ella encontrará tanto problemas como soluciones al tema de la soledad del sujeto posmoderno. Por esta razón, también quiero saber qué noción de familia propone la novela en un inicio y cómo es que esta termina por ser pensada como aquello con la capacidad de salvar al sujeto de su soledad.

Debe, sin embargo, tomarse en consideración que se trata de una familia limeña de clase media, y que estos factores influyen directamente en su significación dentro de la novela. Renato Castro señala que, en la familia peruana, existe “una relación definida entre tipo dinámico de funcionamiento familiar y clase socio-económica” (50). Con esto, Castro propone la existencia de tres tipos de familias; la más afín a las clases medias es la de tipo “Compañero”². Esta ve al padre como proveedor, “pero las decisiones y la disciplina son el resultado de un acuerdo entre la madre y el padre ... La familia no es una posesión del padre sino de una corporación de miembros ... [En este sentido, la familia] es un objetivo en sí misma, sus miembros se sienten parte de una agrupación sólida ..., no está dividida en bandos” (48, 50). Por otro lado, Iván Mendoza resalta el tradicionalismo que la caracteriza: “[E]l ámbito doméstico es todavía un reducto de la tradición y de los roles segregados entre hombres y mujeres ... Ellas se encargan de dirigir y supervisar las labores del hogar, asumiendo también muchas tareas” (65). En resumen, se trata de familias fundamentalmente tradicionales que se desarrollan dentro de un grupo social caracterizado por “elaborar y ser el depositario del concepto de «conducta normal»” (Rospigliosi 21).

² Los otros dos tipos de familias son el “Despótico” y el “Patriarcal” que son más característicos de las clases bajas.

Esta descripción también se podría aplicar a la familia en la novela. Su “conducta normal” guarda relación con la primera definición de “pudor” que el epígrafe presentó. Este es el comportamiento que el sujeto prefiere mostrarle al resto para ocultar el hedor que (también) forma parte de él, pues esto le permite desarrollarse con propiedad dentro del orden simbólico. Ahora bien, de acuerdo con Lacan, entrar a este orden simbólico significa entrar al mundo del Otro, de la cultura, del lenguaje. Se trata de un orden regido por la ley (el Nombre-del-Padre) que somete al sujeto. Esta funcionará como agente represor pero, paradójicamente, inaugurará el deseo; un deseo fundamentalmente sexual que no puede realizarse como se quisiera y que revela una falta inherente en el sujeto. Esto surge porque entrar al orden simbólico implica renunciar al goce: perder la Cosa.

A partir de eso, cada deseo que el sujeto tiene busca recuperar lo que se ha perdido. No obstante, tal como explica Néstor Braunstein, todos los objetos que podemos imaginar no son la Cosa, porque “brotan a partir de la existencia de un mundo producido y estructurado por lo simbólico que habilita ... tales representaciones en torno de un real imposible de recuperar” (80). Además, esta es un producto de la pérdida y en realidad no existe antes de ella: a partir de la sensación de que se ha perdido algo es que este algo se crea. El goce “se presenta como la meta absoluta [e imposible por ser inexistente] del deseo, el sitio o el estado en que se cumplirá la abolición de la falta en ser” (80). En respuesta a esto, los sujetos tenemos que creer en la promesa de que la falta será llenada en algún momento: a esto lo llamamos fantasía.

Cabe mencionar que el concepto de “goce” nunca llegará a quedar del todo claro porque escapa del lenguaje (a saber, del orden simbólico). Es cierto que se le atribuye una connotación sexual; sin embargo, es importante comprender que goce y placer no son términos intercambiables. Por el contrario, el placer es un principio en el sujeto que tiene como imperativo gozar lo menos posible y “apunta exclusivamente a evitar el displacer y obtener placer” (Evans 151). Pero el hombre siente una atracción por el exceso aunque “el resultado de transgredir el principio de placer no [sea] más placer, sino dolor” (103). Parece sencillo pensar que el hombre busca la felicidad y huye del dolor, pero la prohibición misma de gozar crea el deseo de transgredirla. De esto se infiere que el goce es fundamentalmente transgresor y, por lo tanto, asocial. Podría decirse que el goce es la rebelión contra lo simbólico; el núcleo oscuro del sujeto porque es lo que más se acerca a lo

Real. En conclusión, entenderemos el goce como un elemento transgresor que perturba porque va más allá del principio de placer hasta volverlo doloroso.

Lo mencionado líneas arriba es una teoría del sujeto y, por lo tanto, universal. Todos compartimos estas características. La falta no es ajena a ninguno, y en todos nosotros la fantasía habita como la promesa de llenarla. No obstante, son pocos los momentos en que los individuos hablan de su falta, y no solamente porque esta es innombrable, sino porque no se abren a ese contacto tan íntimo con el otro. De acuerdo con mi hipótesis, la novela de Roncagliolo presenta la paradoja del sujeto posmoderno, donde se necesita del otro para llegar a la Cosa perdida pero, al mismo tiempo, se le considera una amenaza y por eso nos apartamos de él. Pese a que dicho trauma es común en todos, aún optamos por callarlo y preferimos construir vínculos con nuestras proyecciones, pero nunca con otros sujetos. Una vez que aparece el otro, su goce interrumpe el propio.

Si bien existen trabajos sobre la obra de Roncagliolo, hasta la elaboración de esta tesis no se habían encontrado análisis trascendentes con respecto a *Pudor*. Por lo tanto, busco dar paso a nuevas investigaciones que entren en discusión con lo que se va a presentar. Hago también un llamado a desarrollar a profundidad el caso de los otros personajes de la novela. Aquí se ha elegido analizar únicamente a tres de ellos porque son los más relevantes para responder mi pregunta: el gato servirá para contrastarlo con la figura del hombre; mientras que la pareja de esposos constantemente me llevará a tratar el tema de los amantes y cómo estos se piensan, además de ser ellos quienes constituyen el núcleo familiar que debe permanecer unido para hacerle frente a la soledad. En cambio, la lectura de los otros personajes me obligaría a pensar también en la problemática de la infancia y de la vejez en una sociedad que no toma a estos grupos en cuenta, lo cual no forma parte de mis objetivos. No obstante, en estos tres personajes escogidos hallamos temas comunes con los otros porque en todos está el reflejo del sufrimiento del sujeto en la realidad, pese a que no se manifieste de la misma manera.

Lo que sí queda claro es que la soledad del individuo, el aislamiento, sus deseos frustrados y la relación problemática con el Otro pueden verse en todos ellos. Incluso ese aislamiento del resto se percibe en la estructura de la novela: cada capítulo sigue la historia

de solamente un personaje. Así como la familia, la novela se encuentra fragmentada y, pese a que uno puede entrar en la historia (en el capítulo) del otro, no se involucra realmente.

En primer lugar se encuentre el más longevo de la familia, el “Papapa”. Con el paso de los años, “Papapa” se ha acostumbrado a llevar una vida de pastillas y una dieta baja en sodio, pero ahora debe acostumbrarse a vivir sin la abuela. Él piensa en el tiempo que se le fue: antes era más autónomo, podía salir a otros lugares además del parque y sin la compañía de una enfermera. También piensa en la vez que pudo haber tenido un amorío con su vecina Doris. Actualmente, él y Doris solo se encuentran en el parque, cada uno con su respectiva enfermera. Pero Doris ya no habla, no camina, no recuerda a nada ni a nadie y, como ya nadie puede hacerse cargo de ella, será internada en un asilo. “Papapa” aún camina pero en casa prefieren que no lo haga solo, aún habla aunque ya nadie le haga caso, y también es capaz de decidir que quiere dejar la casa de los Ramos para estar con Doris. Lamentablemente, en el asilo tampoco lo escuchan; en realidad, allí no escuchan a ningún anciano. A partir de esta indiferencia, el “Papapa” y sus nuevos amigos deciden tomar cartas en el asunto. Crean un motín que ni los trabajadores ni las visitas pueden ignorar y, después de horas de reclamos y una toma de rehenes, “Papapa” vence. Lo único que pedía era pasar una noche con Doris.

En segundo lugar tenemos a Alfredo, la cabeza de la familia. Alfredo pasa ocho horas al día en una oficina tan pequeña que ni siquiera puede estirarse, buscando el ascenso en un trabajo que no le gusta solo para poder pagar la hipoteca y quizás, algún día, llevar a su familia de viaje. Cuando llega a casa, Alfredo descansa frente al televisor hasta que esté la cena, interviene en las peleas de sus hijos de ser necesario, o juega con el menor de ellos si este se lo pide. Por la noche, Alfredo se despide de sus hijos, se acuesta y vuelve a prender el televisor hasta quedarse dormido. De vez en cuando, tiene relaciones con su esposa. Años atrás también tenía relaciones con la mejor amiga de su esposa, pero eso solo duró un par de meses y, después de eso, ninguno de los dos buscó al otro. En este momento, Alfredo enfrenta las noticias de su muerte, pero no lo quiere hacer solo. Sin embargo, nadie parece capaz de escuchar que le han dado seis meses de vida. No puede decírselo a su familia, y cuando intenta confiar en su secretaria, termina con ella en un cuarto de hotel, desnudo, en silencio. Alfredo se resigna a callar hasta que llega a casa y debe explicarle a su familia por qué su secretaria ha llamado a confesar su aventura.

Por otro lado está Lucy, quien ha comenzado a recibir anónimos eróticos desde el funeral de la abuela. Los mensajes indican una hora, un lugar y un comentario obsceno que podría indignar a cualquiera. Sin embargo, la curiosidad hace que Lucy caiga en el juego de este admirador. Así, entre venderles cosméticos a sus vecinas y tener lista la cena, ella siempre acude a sus citas. Lucy no tardará en admitir que este juego la excita y su comportamiento será cada vez más osado. Gracias a este hombre, ya no llora encerrada en el baño ni odia su cuerpo cuando se mira al espejo. Con esta nueva libertad, Lucy es feliz hasta el día en que cree conocer a su admirador. Pero ella sabe que su admirador nunca la llevaría a rastras hasta un cuarto de servicio, ni la tendría de rodillas, forzándola a abrir la boca, ni tampoco la insultaría cuando ella se negara. Al volver a casa, sintiendo asco por ese hombre y por sí misma, un último mensaje confirma sus sospechas. Su admirador jamás le haría daño, él solo quiere mirarla. Antes de salir a su siguiente cita con él, la secretaria de su esposo llama por teléfono. Alfredo le debe explicaciones a su familia, pero él también sabe el secreto de su esposa y le exige saber quién le escribe esos mensajes. Avergonzada, admite que se trataba de un juego, que ella misma los escribía. En ese momento quisieron acabar su matrimonio, pero decidieron darse seis meses más para intentar recuperarlo.

La primera hija de la pareja, Mariana, acaba de menstruar por primera vez. De acuerdo con su madre, ya es una señorita, pero ella no se siente así. Su pecho sigue plano, sus piernas flacas y sus vellos inexistentes. Mariana no es como Katy, que ya usa sostén porque tiene los senos grandes, los glúteos firmes y las piernas largas y duras. Los chicos no suelen prestarle atención, pero a Mariana no le importa porque Katy sí lo hace. Ella y Katy son mejores amigas. Katy aprecia que Mariana le robe el esmalte de uñas a su mamá para que puedan lucir un nuevo color, y a Mariana le gusta que Katy la abrace en agradecimiento. También le gusta pensar que los cuadernos de Katy guardan su aroma, o que puede pasar toda una tarde conversando con ella o viendo películas tontas. Lo que Mariana detesta es haber encontrado a Katy y a Javier besándose. Es así que Mariana decide arruinar a su amiga: desde esparcir rumores sobre ella en el colegio, hasta dejarse violar por Javier y enviarle a Katy el condón usado en venganza. La confrontación entre ambas es violenta, pero se reconcilian después de que Mariana ve a los papás de Katy discutir en la calle, su papá con una valija y la maleta del auto abierta. La situación en

casa de Mariana es similar aunque todavía no hay maletas, solo cientos de papelitos en el piso.

Sergio es el menor de los Ramos. No tiene muchos amigos en el colegio, pero no le molesta porque prefiere recolectar arañas y escorpiones solo. Aún juega con robots, imagina que viaja al espacio y le pide a su hermana que le cuente un cuento. A Sergio no lo suelen tomar en serio por su edad y su gran imaginación, salvo Jasmín, la hermana menor de Katy. Ella sí le cree cuando Sergio dice que ve fantasmas. Por eso, Jasmín lo lleva a conocer el muerto que vive en su edificio. Sin embargo, este muerto es diferente de los fantasmas que Sergio ve: diferente de la señora con la cicatriz en el pecho que vio en el hospital, de la pareja de alumnos practicando sexo oral en la escuela, del señor Braun que solía vivir en la residencial con su perro y le silbaba a las niñas, y diferente de la abuela. Este muerto lo puede ver cualquiera, su cuerpo putrefacto sigue en su departamento y su hedor lo impregna todo. Este muerto no habla. Nadie suele hablar con Sergio, pero los fantasmas sí lo hacen. Ellos están en todos lados, a diferencia de los vivos que a veces no los encuentra. Ahí, en el departamento del muerto del 4-B, mientras que juegan con Jasmín a que el cadáver es una nave espacial, están todos sus fantasmas y también juegan con él. Y esa es la última vez que los ve.

La mascota de la familia es un gato sin nombre. A los Ramos no suele darles problemas, pero desde que ese olor entró en su vida ya no es responsable de sus actos. Se orina en los muebles, destruye cojines, ataca a la gente porque el olor lo vuelve loco y no saber de dónde proviene lo hace aún peor. Por esta razón, los Ramos han decidido castrar al gato, aunque el gato no quiera ser castrado. Para él, conservarse intacto será igual de importante que descubrir de dónde viene el olor que lo atormenta. Al final de la novela, el gato logra ambas cosas. Tras derrotar al veterinario, huye de casa y encuentra en una gata el origen del olor. No le será fácil llegar a ella ya que primero debe enfrentarse a un rival que busca lo mismo que él. De pronto, vemos al gato que le teme a las escaleras, al que le cortan las uñas cuando duerme y que le gusta acurrucarse en el sillón del “Papapa” entrar en combate. La pelea es sangrienta, dura quince minutos, pero vence. Luego deberá someter a la gata, y también vence. Su satisfacción llega en cuestión de segundos y, una vez que termina, está listo para volver a casa; pero primero debe sufrir las consecuencias de su

abuso. Al final, la gata lo deja mal herido pero él es feliz. En casa lo reciben como un héroe y por fin le dan un nombre.

En el siguiente trabajo veremos el caso de tres de los personajes de *Pudor*. El primer capítulo se enfocará en Lucy, madre y vendedora de cosméticos, que recibe anónimos eróticos. Con cada anónimo ella irá perdiendo su pudor₁, pues le causa placer saber que es el objeto de deseo de otro, que alguien la ve solamente como un cuerpo deseable. Por eso, la revelación del final resultará tan importante: todo era un juego, ella jugó a ser deseada. Construyó un individuo que pudiese ver en ella lo que Lucy quería que alguien más viera, pero no sabía cómo ni por qué. Resultaba más sencillo crear a un sujeto que tener que enseñarle a su esposo su pudor₂. Con esto, Lucy es el ejemplo más claro de lo que mi hipótesis busca probar, pues a través de ella la novela muestra cómo es que, para llegar al goce, los personajes han construido un vínculo con sus propias proyecciones, pero no con otras personas. Así, su búsqueda por no estar sola resulta en un aislamiento de aquellos que sí existen.

Mientras que el primer capítulo se trata de Lucy y su necesidad de ser vista, el segundo capítulo presentará el caso de Alfredo y su necesidad de ser escuchado. La historia de Alfredo comienza con la noticia de que le quedan seis meses de vida; noticia angustiante que va a querer compartir con alguien. A partir de la imposibilidad de comunicación y de conectarse con su familia es que Alfredo buscará en otros la compañía que necesita y creará encontrarla en su secretaria. El deseo de tener cerca a alguien en el plano emocional hace que Alfredo traslade sus sentimientos también a un plano físico. La situación se complica cuando Alfredo se da cuenta de que su secretaria hace lo mismo: ella también busca a alguien que la escuche, la entienda, y con quien pueda tener una relación tanto afectiva como física. Al intentar ponerle fin a su soledad ambos construyeron un ideal del otro que, cuando no se pudo sostener más, los dejó todavía más solos. En este capítulo, veremos por qué la soledad no se resuelve con la compañía del otro y, a pesar de eso, el otro sigue siendo necesario. Así también se hablará sobre el rol que cumple la familia en la (im)posibilidad de comunicación.

Para finalizar, me centraré en la historia del gato que vive con la familia porque, como ya se adelantó, es gracias a su condición de no-humano que podemos contrastar y completar la idea de lo que significa serlo. A diferencia del sujeto, el animal es presentado

en la novela como puro instinto; no hay pudor₁ que lo limite. Sin embargo, el gato se asemeja a los otros personajes en cuanto a que este tampoco entiende qué desea y, a partir de eso, su conducta se verá afectada. Él sabe que se trata de un olor del que no puede escapar, que lo vuelve loco y del que no encuentra la procedencia. El gato está en celo y no puede contenerse a sí mismo. Cuando por fin se da cuenta que se trata del olor de una gata, buscará satisfacerse a sí mismo, pero nunca establecer un vínculo con ella. Como Lucy y Alfredo, se tiene en el gato la búsqueda egoísta de su satisfacción, en donde el vínculo con un otro existente no es lo importante. Así, este capítulo se centra en el animal para desarrollar una mirada del sujeto más completa, no solo a través de sus diferencias, sino también por sus similitudes. Por otro lado, en este capítulo también se discutirá el final de la novela, el cual es distinto al final de la historia de la familia Ramos por su carácter fantasioso, ya que este se cuenta bajo su punto de vista.

Los personajes de *Pudor* buscan su goce a partir del contacto con el otro. Pero, tal como lo plantea mi hipótesis, parten de una situación en donde el otro no importa puesto que únicamente se le concibe como un medio para llegar al fin. En todo caso, pensar demasiado en este otro supone un obstáculo para estos sujetos, puesto que el goce del otro interrumpe el propio. Frente a estas circunstancias, los personajes optarán por sumergirse cada vez más en su propia soledad. Solo es al final de la novela que aparece la familia como agente salvador, aunque esto no supone necesariamente un final feliz. Es dentro de ella que los personajes por fin pueden abrirse al otro como sujetos poseedores de una falta. De esta manera, no se trata de vivir la posmodernidad con fatalismo, sino de re-pensar aquello que veíamos como amenaza –el otro– más bien como un compañero aliado.

Capítulo 1. Hacerse ver: La necesidad del otro para construir identidad (caso de Lucy)

Desde el surgimiento de la familia burguesa³, el matrimonio supone para la mujer la resignación a una vida de frustraciones “y a lo que Engels llamó «aburrimiento mortal sufrido en común y que se llama felicidad doméstica»” (Barrig 55). Se espera de ella una entrega total en las tareas del hogar y en el cuidado de los hijos, pues debe olvidarse de ella misma para centrarse en la “sagrada tarea de formar a los ciudadanos de mañana” (Fuller 36). De esta manera, la mujer de clase media, casada y con hijos, va a encontrar en la maternidad “un reino y una cárcel” que no le permitirá enfocarse en otros intereses. Por esta razón, Simone de Beauvoir “separaba la femineidad de la maternidad; el acto carnal, de la procreación; el deseo, de la reproducción. Lejos de remitir a las mujeres a su estado de madres, llegaba incluso a rechazar la idea de que la maternidad fuese otra cosa que una coacción ligada a una insatisfacción” (Roudinesco 154).

La novela retrata a Lucy dentro de esta prisión en donde es ama de casa, madre y esposa. Ella se levanta todas las mañanas media hora antes que su esposo y sus hijos para empezar con su rutina:

Enchufó la terma, se miró la papada y las bolsas de los ojos en el espejo y las apretó con los dedos, como si pudiera devolver la grasa a sus lugares de origen. Luego, preparó el café, puso tostadas, hizo sándwiches de huevo duro y atún para la lonchera de los chicos, planchó una camisa azul, tomó nota mental de pulir los azulejos de la cocina, arrancó a Sergio de la cama y despertó a Mariana, tocó la puerta de Papapa, volvió a arrancar a Sergio de la cama, despertó a Alfredo, volvió a arrancar a Sergio de la cama, verificó que hubiese toallas en el baño, oyó gruñir a Alfredo porque él quería la camisa blanca, planchó una camisa blanca en treinta segundos, ayudó a Sergio a lavarse los dientes, agrupó las pastillas de Papapa, oyó las quejas de Mariana porque los sándwiches de atún y huevo duro apestan en las loncheras, tocó la puerta del baño para que saliese Alfredo, le dio a Papapa sus pastillas y un vaso de agua, encontró el portafolios que Alfredo había dejado en la lavandería, le dijo a Papapa que mejor se bañase al volver de su paseo matutino, le recordó a Alfredo su cita con el doctor, desenchufó la terma, se despidió de todos con sendos besos y sándwiches, se encerró en el baño y se echó a llorar. (17-18)

³ Ciertamente, el panorama para la mujer ha cambiado desde mediados del siglo XX con la aparición del feminismo y la evolución de la familia. Sin embargo, los roles masculinos y femeninos dentro del matrimonio se mantienen hasta nuestros días, principalmente en una sociedad conservadora como es la limeña.

La agobiante situación en la que se encuentra Lucy se manifiesta incluso en el modo en que se construye esta oración: no hay pausas. Lucy no puede detenerse. Ella debe atender las necesidades de un pequeño y curioso niño, una pre-adolescente, un anciano cansado de vivir en esa casa, un esposo del que cada vez se siente más lejana, y un pequeño departamento con un peculiar olor a humedad. Además, pese a que Alfredo sea el principal encargado de sustentar a la familia, Lucy vende cosméticos por catálogo a sus vecinas de la residencial para apoyar con los gastos de la casa.

Todas estas responsabilidades en el hogar hicieron a Lucy olvidar su identidad. En consecuencia, sus deseos y necesidades han quedado desatendidos; mas no por eso dejaron de existir. El problema es que estos se han vuelto tan ajenos a ella que parece que quien los tiene es otra persona. Un otro que habita dentro de ella, que ha quedado abandonado, pero surgirá para desestabilizar su orden. Con esto, *Pudor* contará la historia de la relación entre Lucy y un admirador anónimo –que es en realidad ella misma– que la obligará a ponerse en contacto con todo lo que había dejado desatendido.

El pasaje previamente citado ha establecido el ritmo de vida que debe llevar Lucy en el hogar. Ella no se detiene hasta que su esposo enrumba al trabajo, sus hijos parten al colegio y el abuelo sale a su paseo matutino. Es en esta soledad donde deja de ser madre, ama de casa y esposa, y puede llorar⁴. Lo hace encerrada en el baño de su habitación; lugar simbólico, puesto que el baño es el lugar donde el hombre se deshace de su propia suciedad. Es aquí donde Lucy expresa sus inseguridades frente al espejo (17) y donde puede mostrar el lado que los roles que debe cumplir en casa no se lo permiten. Más adelante, esta función será llevada al extremo, pues el baño será no solo el lugar donde muestra lo que su familia no le permite, sino también aquello que la sociedad reprocha. También es en este espacio donde va a “encontrar” el primer mensaje anónimo. A partir de

⁴ En la novela, Lucy no es la única mujer frustrada. Su hija Mariana debe adaptarse a los cambios físicos, hormonales y emocionales que vienen con la pubertad. Ciertamente, estos cambios nunca son fáciles, por lo que necesitaría de alguien que pueda guiarla o responder a sus preguntas. En la novela vemos cómo se frustra el único intento por conversar al respecto y el tema no vuelve a tocarse porque cada personaje está inmerso en su propio drama. Además, esta conversación es frustrada por la propia Mariana. Con esto somos testigos tanto de la soledad del sujeto (nadie habla con ella) como el aislamiento de los otros (ella no quiere hablar con nadie). Por otro lado, si a Mariana no le han hablado sobre la menstruación, es seguro asumir que tampoco sobre sexualidad o deseo. De cierta manera podemos entender por qué no sabe manejar sus sentimientos hacia su amiga Katy. Lo que debió ser un momento de descubrimiento sobre su identidad resulta en una violencia casi psicótica.

esto, comenzará a imaginarse observada en el único lugar que le prometía privacidad y liberación.

Este mensaje dice: “Quiero lamerte desde el cuello hasta las piernas. Quiero que seas mi puta privada. Estaré en el mercado a las 11:30 a.m. Te espero” (18). Por medio de la conducta de Lucy, el lector supone que el admirador anónimo existe. El narrador nunca nos dice que se trata de un invento, pues entonces nos concentraríamos en la “locura” del personaje y no en los efectos que este “sujeto” tiene en ella. Por medio de la sensación de ser observada, de considerar la nota sórdida, y de preguntarse quién podría ser el autor (19), el narrador busca que creamos, como lo hace Lucy, en ese admirador.

Lucy no sabe (pretende no saber) quién escribió este mensaje obsceno. La obscenidad, explica Aldo Pellegrini, “designa una manifestación que se desarrolla en el plano social, y abarca el terreno del lenguaje, del gesto, de la expresión. En el lenguaje comprende los términos considerados tabúes, que son todos los de la esfera sexual” (12). Este lenguaje es un acto de agresión contra “una vaga muralla de pulcritud social que suele denominarse decoro” (ídem) –pudor₁–, y que provoca indignación en el agredido. De acuerdo con la teoría psicoanalítica, aquello con un fuerte contenido sexual que atente contra la modestia del orden social pertenece al campo del inconsciente. Estos mensajes van a ser la manifestación de un orden que no se rige por el pudor₁, sino por el pudor₂. Cada uno de ellos sugiere que alguien ha encontrado en Lucy su objeto de deseo.

Al leer este mensaje, Lucy considera una lista de los posibles autores: “¿Y si fue el mismo Alfredo? Hacía dos semanas, Lucy le había mostrado un artículo de *Cosmopolitan*⁵ que hablaba de renovar la relación de la pareja mediante iniciativas sexuales creativas” (19). Este tipo de discurso apoya la idea de que la emancipación de la mujer le permite considerar la vida sexual como parte importante del matrimonio. No obstante, la posibilidad de que sea la mujer quien se encargue activamente de dirigirla se niega en muchos casos. Precisamente esto sucede con Lucy y Alfredo: pese a que Lucy sea consciente de la existencia de problemas en su matrimonio, él debe ser el encargado de tomar control sobre la vida sexual de la pareja (Fuller 206). Con esto, la satisfacción de Lucy no se encuentra en

⁵ Maruja Barrig señala que las lectoras de *Cosmopolitan* son “agobiadas” con consejos para atrapar un buen partido, con recetas afrodisíacas para mantener a la pareja contenta, tener una vida sexual exitosa y el cuerpo que tanto desean (79). La lectura de esta revista representa en Lucy el síntoma de que algo de esto (o, tal vez, todo) le falta.

sus manos, sino en las manos de alguien que nunca sabrá con precisión qué quiere. Para no correr con el riesgo de quedar insatisfecha es que inventa el juego de los mensajes anónimos.

De antemano también podemos anunciar que el final de la novela añade una razón más por la que Lucy quiere abordar los problemas en su matrimonio: renovar la relación de pareja implica renovar la visión que uno tiene del otro, y así renovar la visión que uno tiene de sí mismo. Si Lucy no se siente deseada por Alfredo, ella no se creará deseable⁶. Marie-France Hirigoyen observa que las nuevas relaciones de pareja tienen como fundamento un amor narcisista: “amo a esta persona porque amo la imagen de mí mismo que él o ella me devuelve. Lo que implica que si el otro atraviesa una mala racha ... ya no va a devolverme una imagen gratificante de mí mismo; y entonces iré a buscar otra persona que pueda darme esa imagen más positiva y me permita seguir sobre un pedestal” (73). Podemos decir que, de la misma manera, en la novela Lucy busca una reafirmación de su identidad a través de la mirada del otro.

Sin embargo, si seguimos la teoría psicoanalítica, esto no se resolvería después de una conversación con su esposo. De acuerdo con Lacan, el problema del deseo es que el lenguaje no puede traducirlo completamente ya que siempre hay algo que no podemos poner en palabras. En la novela, aunque Lucy decida confiarle a Alfredo su deseo, nunca llegará a una satisfacción absoluta ya que eso no es *exactamente* lo que se quiere. Lo que Lucy parece necesitar es un otro sobre el cual tenga control absoluto y pueda guiarlo hacia el lugar correcto. Así, ante la inacción de Alfredo desde que Lucy le mostró el artículo, ella construyó a alguien que proyecte con exactitud lo que busca. De esta manera, los anónimos plantean un juego entre consciente e inconsciente donde Lucy representa al primero y su admirador “encarna” al segundo.

Una vez en el mercado, va a sentir que una mirada se posa sobre ella: “Volteó. Tras ella había un puesto de verduras. Había melones. Los palpó para comprobar su madurez, o para fingir que tenía algo que hacer en el mercado. Sin saber por qué, le parecieron pechos

⁶ La novela plantea una mirada problemática de la mujer desde Lucy y Mariana, pero también desde su amiga Mari Pili. Todas las cirugías estéticas que se ha realizado buscaban hacerla más deseable, pero su esposo no se fija en ella: “Estoy harta de este imbécil. Estoy perfecta. Le cuesta una fortuna tenerme así pero ni siquiera se da cuenta. Prefiere el fútbol” (102).

de mujer. Suaves y firmes, jugosos. Los soltó avergonzada” (46). Roncagliolo construye un personaje cuyo inconsciente está desesperado por surgir. Esto pareciera entrar en diálogo con la idea psicoanalítica de que “la realidad del inconsciente es la realidad sexual” (Lacan 156). Cuando el autor utiliza el “Sin saber por qué” Lucy ha relacionado los melones con los pechos de una mujer, es porque quiere hacer hincapié en que no ha pensado de manera consciente esa relación; por el contrario, es una manifestación de su inconsciente en el espacio de la realidad simbólica. Si los soltó avergonzada rápidamente fue porque el consciente mantiene la tarea de reprimir esos pensamientos.

Para cuando llega el segundo mensaje, Lucy “no se turbó tanto esta vez. Al contrario, lo encontró divertido por unos segundos. Luego, se sonrojó y trató de alejar la nota de su mente” (71). Freud explica que “es indudable que la mayor parte de lo que la obsesión de repetición hace vivir de nuevo tiene que producir disgustos al yo, pues saca a la superficie funciones de los sentimientos reprimidos; mas es éste un displacer que ... no contradice al principio de placer” (99). Parece claro entonces que Roncagliolo configura a sus personajes de una manera acorde a la teoría psicoanalítica. Esta segunda nota comenzará por sacar a flote el gusto que Lucy tiene al recibir este tipo de mensajes. Por esta razón, Lucy seguirá en el juego: “Alguien la miraba, eso estaba claro. Alguien con una enfermedad mental, quizá. Pero la miraba. Llevaba un buen tiempo sin sentirse mirada de verdad. No es lo mismo una mirada al paso que una mirada penetrante, deliberada, una mirada que no busca respuesta, que se solaza en su propio objeto mirado sin esperar nada a cambio. Una mirada gratuita” (71). Cada nota reafirma la acción de este sujeto. Valga decir, cada nota reafirma que existe alguien que mira y objetiviza a Lucy. Sin embargo, como dice Freud, este displacer no contradice al placer. Por esta razón, Lucy lo encuentra tanto divertido como reprochable, pues no debería gozar con tanta libertad.

Por otro lado, es interesante el contraste entre la relación de Lucy y su admirador con el de la pareja sentimental que usa Lacan en sus seminarios, los cuales eternamente se preguntan “¿Qué valor tiene para ti mi deseo?” (200). En el caso de *Pudor*, la relación de los personajes es puramente egoísta. Con la ayuda de la teoría psicoanalítica podemos diferenciar entre los conceptos de amor y libido⁷ y concluir que en este caso se trata de lo

⁷ Estos dos conceptos serán mejor explicados en el segundo capítulo de este trabajo cuando debamos distinguir entre Lucy y Gloria, la secretaria de Alfredo.

segundo. Él siente placer al mirarla, ella siente placer al ser mirada; el deseo de uno no le importa al otro. La mirada no espera una reacción de Lucy y aparece sin que ella la busque, de ahí que se la describa como “gratuita”.

Así también, el psicoanálisis explicaría la necesidad de Lucy de ser mirada porque de esta manera ella puede verse a sí misma; después de todo, Roncagliolo parece estar de acuerdo con la idea de que “el *hacerse ver* se indica con una flecha que retorna al sujeto” (Lacan 202). Cuando el segundo anónimo aparece y su supuesto admirador le dice que estaba deliciosa en la pescadería (71), Lucy se siente deliciosa. Bajo la mirada de este individuo imaginado, supuestamente ha encontrado una mirada renovada sobre sí misma.

En su necesidad de que estas miradas sigan, Lucy resuelve por ir al siguiente lugar citado. Así pues, conforme Lucy se adentre en el juego, el individuo que emergió a través del lenguaje (de los mensajes) va a cobrar cada vez mayor fuerza. Incluso el narrador asegura de que Lucy puede sentir su mirada “como un estilete en su espalda” (73).

Aún sentía sobre ella la mirada. Encontró un baño y se encerró en él. Se lavó la cara, corrigió su maquillaje y se sentó en un wáter. Cerró la puerta. Sintió ganas de tocarse. Se llevó una mano al pecho y metió el dedo por la abertura de la blusa hasta el sostén, pero luego se contuvo. Se preguntó qué estaba haciendo. Se avergonzó. Luego imaginó que no era su dedo, que era el dedo de otra persona. Y la idea le dio mucho calor. Volvió a introducir el dedo en busca de la areola del pezón y se abrió la blusa. Luego desabrochó el sostén. Sintió que su pecho se liberaba. Se lo acarició. Le parecía más hermoso que dos días antes, más hermoso que nunca. Súbitamente, alguien entró en el baño y ella se detuvo (74).

El que esta escena suceda en un baño no puede dejarse pasar por alto. Slavoj Žižek sostiene que “una de las características que distingue a los seres humanos de los animales es justamente que, para los primeros, deshacerse de la mierda es una cosa problemática” (10). Por esta razón es que el hombre tiene un lugar específico donde puede descargar sus excrementos y luego eliminarlos: el baño. Una vez que se expulsan los excrementos, el baño se encarga de deshacerse de ellos tal como si nada hubiese pasado. Roncagliolo también utiliza el baño con esa intención pero, en el caso de Lucy, el excremento ahora es el placer que desborda de ella. Este lugar vuelve a aparecer como un refugio en donde no solo llora, sino que también puede tocarse ya que su ‘excremento’ ha encontrado por fin un espacio para emerger. No obstante, su pudor₁ hará que se avergüence en el primer intento.

La solución será imaginar que es el dedo del otro, de ese ser obsceno que sí es capaz de entrar en contacto con su ‘excremento’. El pensar que ella no es la responsable de esos actos es una suerte de justificación del consciente para finalmente poder sucumbir ante las demandas del inconsciente.

Por otro lado, el cambio de actitud de Lucy con respecto a sí misma en el pasaje previamente citado también es revelador. De pronto, el pecho que hace un par de días “se le descolgaba” (18) se siente liberado y es más hermoso que nunca. Acariciarlo es entrar en contacto con aquel objeto horrible que antes la atormentaba pero que ahora puede aceptar, es entrar en contacto con su pudor². Este otro le ha permitido a Lucy mirarse de manera diferente, sentirse deseada y aceptar aquello que antes le disgustaba de sí misma. Pero recordemos que, lo que pareciera ser el trabajo de un otro externo que incita su liberación, es más bien el trabajo de Lucy sobre sí misma.

A partir de ese momento, el lector va a encontrarse con una nueva Lucy. Los mensajes anónimos ya no van a ser condición para su liberación, ni los baños los únicos espacios apropiados para ésta. Ahora, Lucy va a buscar satisfacción en el dormitorio. No obstante, su esposo solo va a mostrar interés cuando Lucy se encargue de estimular su placer, lo cual resulta una fuente de displacer para ella. Ella desea el deseo del otro, no satisfacerlo. El deseo de Lucy es egoísta, y solo sentirá que lo atiende al abrir las cortinas de la habitación. “Ella se preguntó si habría alguien mirándolos. Le gustó imaginar que sí” (76). No es a través del sexo que Lucy goza: la satisfacción proviene de la idea de un otro que la observa y desea.

El segundo momento de liberación va a darse en un espacio público, aunque lo suficientemente discreto como para sentirse segura: el cajero.

Sobre una esquina, vio la cámara de seguridad del cajero. No pudo contenerse y le hizo un gesto con el dedo medio. Se sentía desbocada. *Lo mejor fue cuando se dio cuenta de que la cámara no respondía a su gesto ...* Se acercó a la cámara y sonrió, siempre fijándose en la pantalla del monitor y en que nadie tratase de entrar ... Bailó hacia un lado y luego hacia el otro. En un momento, decidió mover más las caderas. Luego se desabrochó el botón superior de la blusa. Jugó a gemir ardentemente, como si fuera un baile erótico. Le coqueteó a la pantalla, le mostró los dientes y la lengua. Se dio vuelta y balanceó el trasero. Luego se viró hacia la cámara con la blusa abierta y el dedo en la boca. Hacía años que no se divertía tanto sola (94-95) [las cursivas son mías].

El intercambio con la cámara de seguridad se asemeja a la relación que Lucy mantiene con su admirador. Lucy va a darse con la sorpresa de que ahí tiene otro punto de desfogue, otra “mirada gratuita”, que no responde pero que se encuentra siempre presente. El gesto obsceno que da pie a la interacción con la cámara ocurre cuando Lucy no puede contener su frustración. Con esto, habrá que recordar las palabras de Pellegrini acerca de lo obsceno como acto de agresión contra el decoro social y que provoca indignación en el agredido. Sin embargo, tanto su ‘admirador’ como la cámara no se muestran ofendidos por dicho comportamiento y, por tanto, pareciera como si lo alentaran. La falta de respuesta de ambos entes le otorga a Lucy la libertad de actuar de maneras que había olvidado que podía.

Escapar del tedio doméstico le permitió a Lucy explorarse a sí misma y divertirse al hacerlo. Lo significativo es que ahora puede divertirse por su cuenta, sin un otro que la inhiba. Así como el baño, el cajero fue un espacio donde olvidó sus roles sociales y solamente se permitió ser. El gesto con el dedo es un impulso que le pertenece a Lucy-individuo; en otras palabras, el ama de casa, madre, esposa y mujer de clase media no hubiese reaccionado así. La falta de una respuesta de quien la observa alienta su conducta; ya no se trata de no poder contener un gesto, sino de sentirse en la libertad de hacerlo.

Más tarde, Lucy volverá a casa con la sensación de ser otra persona –mejor dicho, con la sensación de ser ella por primera vez. Va a tomar una ducha y su hijo, el abuelo y el gato entrarán con ella al baño; pero esto a ella no le importa: “No sentía pudor. Ella se sentía libre” (96). Lo que previamente se ha anotado sobre el baño como lugar privado para Lucy sirve para entender por qué el dejar la puerta abierta y permitirle a otros entrar es tan importante⁸: ellos no irrumpen en su espacio, ella los invita a pasar. Por otro lado, a diferencia de su admirador, la mirada de su hijo y del abuelo sujetan a Lucy a determinados roles. Así, observarla implicaría esperar un comportamiento acorde. Sin embargo, después

⁸ A lo largo de la novela se ha mencionado un olor a humedad que impregna la casa “como si fuese el perfume natural de las cosas” (21). Una imagen semejante la encontramos en Alfredo, quien siente cómo se difumina en el agua del ambiente desde hace meses (23). Roncagliolo también utiliza estos detalles constantemente para referirse a Lima: la neblina densa que lo cubre todo, la bruma que nunca se vuelve lluvia, la humedad que se siente en todo. Ahora bien, en este preciso momento en la novela, a Lucy “le parecía que el olor a humedad se había disipado. Quizá provenía de sí misma, que había estado demasiado tiempo guardada en un cajón.” (96) La humedad, con su olor distintivo, puede pasar desapercibida hasta que es muy tarde y un mal olor se impregna en el ambiente. Lucy ha dejado que el hedor se apodere de ella por tanto tiempo que lo único que le queda es abrir la puerta de aquello que lo contenía y dejarlo salir.

de la experiencia en el cajero y la libertad que simboliza el baño, ella no buscará satisfacer expectativas que no sean las suyas.

Es aquí cuando aparece el siguiente anónimo: “Tus tetas. No se van de mi cabeza. ¿Qué más vas a enseñarme?” (99). Nótese cómo ya no se utiliza el “(Yo) quiero...” de los mensajes anteriores. El anónimo ha pasado de ser un agente activo a un agente pasivo y Lucy ya no es el objeto mirado, sino el objeto que se hace mirar. No obstante, sigue subordinada a la mirada de este otro, pues solo logra gozar a través de imaginar su deseo. Esto nos hace pensar que el personaje de Lucy está construido de manera similar al de la histérica retratada por el psicoanálisis: aquella “insegura de su identidad, tratando de definir quién es, cuál es su nombre propio ... a la pesca de lo que es deseo en el Otro para identificarse con el objeto de ese deseo y alcanzar así una identidad” (Braunstein 226). Por lo tanto, si Lucy busca mantener esta identidad con la que se siente a gusto y libre, nunca podría desligarse por completo de su ‘admirador’ ya que es él quien le otorga dicha identidad. De esto concluimos que Lucy jamás será completamente libre, es presa de la imagen que ella misma fantasea.

Después de la nueva confianza que ha ganado, el siguiente encuentro sucede en un Sushi Bar. Solo con sentir su mirada, ella ya sabe qué hacer:

[La mirada] la atacó como un látigo. Y la llenó de calor. Una vez más, no sabía de dónde venía. Pero le producía un inmenso placer. Dejó la Coca Cola a medias sobre la mesa y preguntó dónde estaba el baño. Al entrar, cerró con pestillo y se dirigió directamente al único wáter. No tenía puerta independiente, pero mejor, porque desde ahí se veía el espejo. Cuidadosamente, se quitó la falda, la dobló para no arrugarla y la dejó colgada en el asa de las toallas. Luego se quitó el calzón rojo que Alfredo jamás había notado. Se observó el sexo en el espejo. No se había afeitado las ingles y parecía cubierto por una selva negra y rizada. Empezó a deslizar su mano entre las piernas, de arriba abajo. Se acomodó mejor para verse en el espejo con los ojos entrecerrados. Con las yemas de los dedos buscó los labios ocultos tras los vellos. Sintió un escalofrío. Se mordió los labios. Le habría gustado tener una lengua larga que llegase hasta ahí abajo. Sonrió de solo pensarlo y dejó que su mano izquierda siguiese recorriendo su entrepierna hasta la línea entre los glúteos. Introdujo su dedo entre las nalgas. Se estremeció ... Al salir del bar, extrañamente, volvió a sentir la mirada en su nuca. Pero no volteó. Ya le había dado lo que quería (116-117).

Nuevamente, el baño aparece como el espacio libre de las normas sociales. Además reaparece el espejo, que si bien antes era el medio por el cual Lucy descubría sus fallas,

ahora sirve para (ad)mirar su miembro sexual. En el psicoanálisis, el acto de mirarse en un espejo ayuda a configurar la idea de que se está ante un sujeto coherente, sin una falta. Esta misma premisa se puede aplicar a la novela: Frente al espejo, Lucy existe completa.

También cabe resaltar que, en el pasaje citado, la mirada del otro aparece únicamente antes y después de que Lucy entra al baño, mas no durante. Mientras se masturba, son sus manos, sus labios y su lengua, ya no tiene que imaginar que otro la toca. Ahora es consciente de sus actos; ya no siente pudor₁. La última oración, “ya le había dado lo que quería”, puede entenderse de dos maneras: o Lucy ya le había dado lo que él quería que le muestre, o Lucy le dio lo que ella quería mostrarle. Ciertamente, podemos apreciar un cambio en la actitud de Lucy desde que recibió el primer anónimo. Su fantasía le sirve para liberar su pudor₂ y así pensarse más allá de sus roles como madre, ama de casa y esposa. Ya no vemos a Lucy llorar encerrada en el baño ni odiar lo que ve en el espejo, o imaginar que es otro quien la toca; por el contrario, mientras se masturba, no busca la lengua de alguien más, prefiere que sea la suya. En este sentido, la fantasía funciona porque la lleva al goce. Ella sostiene su propia fantasía, no necesita la existencia (real) del otro. Sin embargo, más adelante veremos que esto no será sostenible.

Por el momento, el autor de los anónimos parece satisfecho al igual que Lucy. Así, en los siguientes dos días no habrá nuevos mensajes que le reaseguren a Lucy su condición de objeto de deseo. Esto no tardará en transformarse en angustia, pues teme haber llevado las cosas muy lejos con él. La nota finalmente llega después de preguntarse si le seguiría resultando atractiva a su admirador porque lo necesita. Esta lee: “Ahora quiero ver solo tu cara” (131). El cambio resulta interesante, pues en los mensajes previos nunca hubo mención de su rostro. Después de haber validado su cuerpo a través de los ojos del otro, a Lucy no le queda más que validar su rostro y, con esto, validar su identidad de sujeto dentro del orden social. No es casualidad que con esta nota Lucy deja el espacio privado de los baños para buscar relacionarse con un otro real en espacios públicos.

De esta manera, encuentra a un hombre en una juguería que no tiene nada en especial pero que, “en el fondo, ella había querido que él fuese así. Sintió que sus deseos coincidían con los hechos. Se alegró” (134). Esto respalda la idea de que una conversación

con su esposo no hubiese resuelto el problema. Lucy no podía señalar qué buscaba exactamente hasta que lo sintió “en el fondo”; no existe un razonamiento detrás de esa conclusión, solamente sabe que es así. Con él se siente lo suficientemente libre como para hablar sin pudor₁: “¿El riesgo es divertido? –preguntó el. –El que no arriesga, no gana. – ¿Y qué esperas ganar? –Lo que me puedas ofrecer” (133). Estamos ahora frente a una Lucy desinhibida. Tras este intercambio, van a dar un paseo por la residencial.

En un momento ... la apretó contra la pared de la entrada y la besó. Su lengua parecía más ancha que sus espaldas. Ella se zafó del beso, la podía ver alguien. Casi a rastras, él la metió en el edificio. Ella buscó el cuarto de la instalación de agua. Todos los edificios tenían un cuarto así, húmedo y oscuro. Lo encontraron. Oía mal pero entraron a empellones. El hombre la apretó contra la pared y le mordió el cuello. Lucy dejó escapar un gemido. Soltó el bolso y se colgó de su cuello. Sintió sus enormes manos como ventosas succionando sus nalgas. Sintió sus dientes en el lóbulo y sus labios en el pecho, y la presión de su espalda contra la pared. Luego él la bajó hasta tenerla arrodillada, con la boca a la altura de su bragueta. Y se bajó el pantalón. Ella dijo:

–No...

...

–¿Qué pasa? ¿No te gustaba?

–No así (134)⁹.

Resulta significativa la reaparición de este espacio escondido y húmedo para que Lucy olvide las reglas y se permita mostrar su pudor₂. Sin embargo, esta situación cambia cuando Lucy descubre que no tiene control sobre lo que este sujeto busca de ella. A diferencia de su admirador secreto, él no se encuentra satisfecho con solo mirarla, su mirada no es “gratuita”, ella le debe dar algo a cambio. Lucy no controla su lenguaje o la manera cómo la trata. Por eso, cuando este sujeto le grita “¡Chúpamela!” (135) el encanto va a desaparecer y Lucy va a sentirse sucia.

Este momento lleva al lector a concluir, así como lo sostiene el psicoanálisis, que la fantasía no es el camino para un vínculo real con el otro. Lucy ya no se siente satisfecha con los mensajes ni con sentir la presencia de este hombre; ha creído tanto en su fantasía que se ha olvidado que es ficción. Esto resulta un problema que va más allá de la

⁹ Encontramos un paralelo con su hija, quien también vive un trauma sexual. Sin embargo, mientras que a Lucy la violan (pese a que no hay coito, el sujeto fuerza su miembro en la boca de Lucy), Mariana se deja violar. Lucy quiere sentirse deseada pero no quiere que sea así. Por el contrario, Mariana quiere demostrarle a Katy que ella también puede ser deseable y esta es la manera en que se lo demuestra.

inexistencia de su admirador: la conversación que va a entablar con el hombre en la juguería está marcada por todo aquello que Lucy fantaseó que él sería. Sin embargo, se trata de un sujeto sobre el cual Lucy no tiene control alguno. Este sujeto la aprieta, la empuja, la muerde, la trata tal como quiere sin importarle qué es lo que quiere Lucy. La clave para entender por qué no se da un vínculo real con el otro a partir de lo que Lucy fantasea es su respuesta cuando él le pregunta si no le gustaba: “No así” (134). Hay una serie de expectativas que la fantasía le impone al otro que nunca podrán ser cumplidas; es por esa desilusión que el sujeto prefiere relacionarse con sus propias proyecciones y ya no con otro que existe en realidad.

Después de lo acontecido, el baño de su casa volverá a servirle como refugio. Ahí expulsará su suciedad y tendrá que enfrentar su figura ante el espejo una vez más. Pero es en el baño –y, más precisamente, en el espejo– donde va a encontrar el siguiente y último mensaje: “Yo jamás te habría hecho lo que ese maricón. Yo solo quiero mirarte” (136). Este mensaje muestra el cambio sobre lo que el admirador quiere de Lucy; o, más bien, sobre lo que Lucy quiere que este individuo quiera de ella. Si bien antes creíamos tener claro lo que Lucy buscaba, ahora ella se da cuenta que eso no era realmente lo que quería. No se trata de querer ser la “puta privada” de otro, sino de querer que exista alguien que lo quiera. Por otro lado, este último mensaje también alude a la soledad del personaje. Hirigoyen cita a Tzvetan Todorov con respecto al temor al rechazo; se afirma que “si los demás están ausentes, ya no podemos por definición captar sus miradas. Pero lo que probablemente es más doloroso incluso que la soledad física ... es vivir en medio de los otros sin que recibamos alguna señal de ellos” (22-23). En la novela, la familia ha hecho que Lucy se olvide de ella misma, pero los otros también se han olvidado de Lucy.

Eventualmente, el juego se vuelve insostenible. Aparece un tercer jugador: su esposo, el otro que sí existe y que lleva consigo las estructuras del funcionamiento social. En términos psicoanalíticos, en su esposo Lucy encuentra al Otro. El clímax de la novela es la confrontación de la pareja con respecto a los secretos que se han ocultado mutuamente. Por un lado, Lucy encara a Alfredo por tener una amante y, por el otro, Alfredo le increpa a Lucy sobre los mensajes anónimos: “El bolso estaba en una silla del comedor. Ella trató de agarrarlo antes, pero él lo atrapó y lo levantó en el aire, como un trofeo de guerra. Luego

sacó un papel de adentro. Y luego otro. Y luego otro más. Empezó a sacar decenas de pequeños papeles iguales ... Eran miles. Alfredo empezó a leerlos en voz alta [frente a su esposa e hijos]” (175). Con esto, Alfredo saca a la luz aquello que debía permanecer oculto, y hace que el lector repare en cómo esto afecta también a otros (su familia). No obstante, la confrontación no se detiene ahí pues aún falta revelar un secreto más:

–¿Quién te escribe estas cosas?
 –No lo sé –dijo Lucy en un susurro ... Ella estaba acorralada contra la esquina del comedor.
 –¡Claro que lo sabes porque vas a verlo! ¡Te ofrece citas como si fueras una puta y tú vas tras él! ¡Y te encuentras con él! Como una perra! ...
 –No...
 –¿Cómo que no? ¿Quieres que siga leyendo? ¿No te ha quedado claro? ¿Quieres que diga las cosas que le has hecho? Están escritas con todo detalle. ¿Quieres que las diga?
 –¡No!
 –¿Quién escribe estas cartas, Lucy? ¿Quién te dice estas cosas?
 –¡Yooo!
 ...
 –Era un juego –decía Lucy–. Era solo un juego...
 Y sus palabras se disolvían entre sus lágrimas (176).

Žižek hace una observación sobre el carácter dual del goce que lo ubica entre el orden simbólico y lo Real y que nos sirve para interpretar este pasaje. “Por un lado, el goce es «privado», es el meollo que se resiste a la exposición pública ... por otro, sin embargo, el goce «cuenta» solo en cuanto lo registra el gran Otro; en sí mismo, tiende a la [confesión]” (196). No obstante, esta supone una humillación del sujeto ya que “nunca puedo aceptar por entero ... el meollo fantasmático de mi ser ... [C]uando me acerco demasiado a él, acontece la [desaparición]¹⁰ del sujeto y este pierde su consistencia simbólica, se desintegra” (206). Para el sujeto resulta traumático que sus deseos pasen a la realidad externa, y Roncagliolo construirá esta confrontación con una idea similar. Recordemos el encuentro de Lucy con el hombre de la juguería en el cuarto de instalación: una vez que el acto materializa su deseo, ella lo rechaza y hasta se siente denigrada con lo que ahora considera un abuso, lo que la obliga a volver al baño para deshacerse de su suciedad.

¹⁰ El término que Žižek utiliza es *aphanisis*. Ernest Jones la introduce al psicoanálisis para referirse a la desaparición del deseo sexual, pero Lacan modifica su significado. Para él no se trata de la desaparición del deseo, sino la del sujeto. “La afánisis del sujeto es su desvanecimiento gradual, su división fundamental [su escisión], que instituye la dialéctica del deseo” (Evans 31).

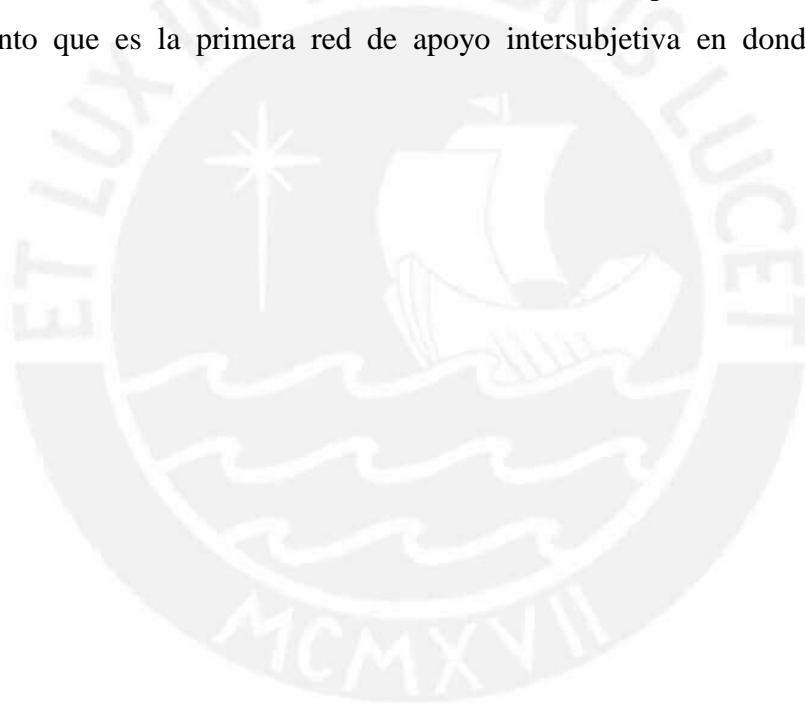
Sin embargo, es preciso notar que la confesión de Lucy no nace de ella sino que Alfredo la obliga a hacerlo¹¹. Žižek también señala que forzar a alguien a reconocer su goce es probablemente “la peor forma de violencia, la más humillante, la que socava la propia base de mi identidad (de mi «autoimagen»)” (idem), premisa que la novela logra capturar. Pese a esto, la confesión logra involucrar al Otro –representado en Alfredo– y, al recordarle a Lucy su pertenencia a un orden que la ata a otros sujetos, también se le re-conoce como uno de ellos. Más allá de la humillación, por fin se ha captado la mirada del otro. No obstante, el pudor₂ no puede permanecer al descubierto, por eso Alfredo rompe los mensajes como símbolo de volver a ocultar lo que debió permanecer oculto. Conforme esto sucede, Lucy “lenta, pero decididamente comenzó a desmaquillarse. Se limpió el rímmel y el colorete de la cara. Se quitó el brillo de uñas con acetona. Se soltó el pelo. En la ventana del baño, la niebla comenzaba a disiparse” (178). Nótese cómo es Alfredo, y no Lucy, quien rompe los mensajes: el recuerdo de que, pese a lo que reprime (y que reprimimos todos) se encuentra atada a los otros, al Otro. El final de la novela está cargado con optimismo. La niebla, que ha acompañado a la familia y a la ciudad en todo momento, por fin se está yendo¹². Lucy también se despoja de todo lo que la cubría. Sin embargo, es un optimismo que no necesariamente implica un final feliz.

El lector ha acompañado a Lucy en un viaje que solo comprendimos tras la confesión final. Su historia es más compleja que mirar a un ama de casa pasar por un proceso de liberación. En realidad, se trata de cómo nos enfrentamos a la soledad, condición tan normalizada en la posmodernidad que se deja de pensar como un problema. Pero con Lucy vemos las consecuencias de no captar miradas. Poco a poco, su identidad se redujo únicamente a sus roles; lo cual también se lee como una crítica a estos tiempos, ya que se deja de lado aquello que el Otro no ve pero que también nos conforma: nuestro pudor₂.

¹¹ Lucy no es el único personaje que está obligado a hacer una revelación en la novela. Ella, a su vez, fuerza a Alfredo a confesar su amorío delante de sus hijos. Por otro lado, Katy busca que Mariana admita que es lesbiana frente a sus compañeros de colegio.

¹² En contraparte, la historia de Mariana no tiene un verdadero cierre en mi opinión. La reconciliación con su amiga parece muy fácil después de ataques tan violentos; además, nunca se aborda el tema de su sexualidad o el trauma que supuso dejarse violar. Por otro lado, la historia de Mari Pili termina con su divorcio. Aun así, la niebla se ha disipado para todos.

Pese a esta primera problemática de la soledad, también se entiende por qué es que Lucy prefiere relacionarse con un otro imaginado. La solución no pasa por compartirlo con alguien más (su esposo), en primer lugar porque nunca se podrá poner en palabras qué es exactamente lo que se quiere; en segundo lugar, porque, incluso si se lograra, reconocer su goce sería humillante. Así pues, renovar la visión que tiene de sí misma no lo conseguirá al enseñarle a su esposo un artículo en *Cosmopolitan*. En cambio, el otro imaginado actúa y desea según la voluntad de Lucy. Esto ciertamente la aísla del resto, y agrava el problema de la soledad. Sin embargo, Roncagliolo no pierde las esperanzas con el sujeto posmoderno. Aunque el individualismo predomine, el autor nos recuerda que siempre formaremos parte de un orden que nos une a los otros: los anónimos no solo afectan a Lucy, sino también a su familia. Esta es vista como la institución capaz de hacerle frente a la soledad en tanto que es la primera red de apoyo intersubjetiva en donde el sujeto se desenvuelve.



Capítulo 2. Hacerse oír: La necesidad del otro para no estar solo (caso de Alfredo)

Desde mediados del siglo XX, se ha dado un cambio significativo en los paradigmas de familia y la relación entre sus miembros. Frente al aumento de poder de las mujeres en la sociedad, Hirigoyen sostiene que

[n]o hay terreno en el que [los hombres ahora] no se sientan inseguros: por una parte, nunca tienen garantías de conservar su puesto de trabajo; por otra, en el hogar, cada vez controlan con mayor dificultad a sus hijos, que se dejan guiar más a gusto por los valores inculcados por los medios de comunicación que por los consejos paternos; y finalmente, en su pareja, las mujeres exigen un reparto de las tareas y, al menos eso es lo que creen, una satisfacción sexual garantizada. La emancipación de las mujeres los ha enfrentado a su propia vulnerabilidad, y han tomado conciencia de su dependencia emocional frente a ellas (55-56)

Ese ambiente de inseguridad también se deja sentir en la novela y es en donde se sitúa Alfredo. Esta sensación se intensifica al saber que solo tiene seis meses de vida, pero recién en dos años terminará de pagar la hipoteca, que justo ahora se abre la posibilidad de conseguir un ascenso en el trabajo, y que aún no lleva a su hijo a Disney. Dentro de seis meses Alfredo no estará ahí para su familia; sin embargo, es ahora que su familia no está ahí para él. Así, si el primer capítulo se trató de Lucy y su necesidad de ser vista, este segundo capítulo presentará el caso de Alfredo y su necesidad de ser escuchado. En ambos casos, se necesita la presencia de un otro que mire o que escuche y que, para Alfredo, será su secretaria Gloria. Cabe resaltar que, así como lo vimos con Lucy, la presencia del otro sirve solo para satisfacer el deseo propio; por lo tanto, lo que Gloria busque de la relación no es importante para Alfredo. El problema surge porque ella también verá en él la herramienta para su satisfacción egoísta. De pronto, Gloria se convierte tanto en la facilitadora como en el obstáculo para llegar a lo que se desea, pues, como se ha dicho repetidas veces, el goce del otro interrumpe el goce propio. Intentar ponerle fin a su soledad supuso para Alfredo un mayor aislamiento del resto.

El propósito de este segundo capítulo será presentar la historia de Alfredo como otro retrato del sujeto posmoderno que se encuentra solo pese a estar rodeado de gente. Pertenecer a una comunidad y no estar físicamente solo no quiere decir que uno no pueda sentirse solo. Además, como se ha explicado anteriormente, debido a que el otro sujeto es tomado como un medio –un objeto– para la satisfacción de un deseo egoísta, una verdadera

relación entre sujetos no es posible. Paradójicamente, la conexión con el otro es lo que se desea. También en este caso vemos que Roncagliolo construye a sus personajes de manera semejante a lo que propone el psicoanálisis. *Pudor* utiliza la conciencia de la muerte como el impulso definitivo que obliga a Alfredo a buscar a alguien. Así también, esta conciencia servirá para entender cómo es que sus acciones son realmente re-acciones del inconsciente ante la amenaza de muerte y el saberse solo.

Debemos recalcar que la muerte tiene una presencia recurrente en toda la novela, y no solo a través de la historia de Alfredo. Nos topamos con ella desde la primera oración: “El primer fantasma apareció el día en que murió la abuela, en el hospital” (11), así que debemos tomar en cuenta que lo vivido por los integrantes de la familia Ramos sucede después de un funeral. Todos son forzados a ser conscientes de la muerte. Este capítulo se centrará en cómo la conducta de Alfredo cambia después de mirarla, pero lo mismo podríamos decir de los demás: Lucy recibe el primer anónimo en el funeral, Sergio ve el primer fantasma después de que su abuela muere, y el “Papapa” toma la decisión de recuperar el tiempo perdido porque la abuela lo ha dejado y admite que sin ella está perdido. Además, parece sintomático que en ningún momento la familia hable del tema, pero sabemos que no es la única vez que los Ramos prefieren callar¹³.

Por otra parte tenemos el caso de los fantasmas que Sergio dice ver. No queda claro si es que estos son realmente fantasmas, parte de su imaginación, o personas que él piensa que son fantasmas cuando realmente no lo son, el caso es que acompañan a Sergio a lo largo de la novela. En realidad, junto con Jasmín, ellos son la única compañía que tiene; por eso, cuando los ve por última vez está seguro de que los va a extrañar. Él es el único que puede verlos, lo que dificulta la tarea de saber si son reales o no; aunque en un momento parece que el “Papapa” confirma su existencia cuando comienza a hablar con el fantasma de la abuela. Al final Sergio advierte que el “Papapa” estaba hablando consigo mismo. Lo irónico de que Sergio sea el único que puede ver fantasmas está en que él es también el único que sabe sobre la condición de su padre, pero no le va a hacer caso: “—Queríamos ver

¹³ Está el caso de Lucy, quien prefiere llorar a solas en el baño; Mariana, que nunca ha tenido una verdadera plática sobre sexualidad con sus padres; Sergio, que decide no comentar el caso del muerto en el edificio; y también Alfredo, al que le será imposible compartir las noticias de su enfermedad.

un muerto. –Estás viendo uno –dijo Alfredo. No pudo evitarlo. –No –dijo Sergio cerrando los ojos–. Uno de verdad” (130).

Por último, tenemos al muerto que vive en el edificio. Esta es, quizás, la mayor prueba de lo ensimismada y degenerada que está la sociedad. Sabemos, por el fuerte olor, que este hombre lleva muerto varios días, y nadie se ha percatado de su desaparición. No tiene familiares o amigos que vayan a buscarlo, y pareciera que sus vecinos no sienten el hedor que desprende su departamento. Los únicos que saben sobre esto son dos niños muy pequeños para ser tomados en serio, y muy molestos para que alguien les haga caso. Cuando entran al departamento tampoco van por ayuda, se quedan jugando a la nave espacial con el cadáver y los otros fantasmas de Sergio. Una cosa es ignorar a un muerto en vida como lo es Alfredo, pero otra más preocupante, es no darse cuenta de un muerto de verdad.

La historia de Alfredo empieza con el anuncio de su médico de que le quedan seis meses de vida. Por el poco tiempo que le dan, entendemos que ya no puede controlar a su enfermedad: la muerte es inminente. Pero, si bien no puede morir a su manera, podrá matarse a su manera. La reacción de Alfredo ante su enfermedad será la de intentar contra su yo. Los ataques se tratarán “de una amenaza ... capaz de provocar [la] desorganización-desestructuración [del yo] y una mengua de su nivel funcional, pero no su destrucción” (Roudinesco 147). La novela caracteriza a Alfredo como alguien que, en un intento por mantener cierto tipo de control, será autodestructivo ni bien salga del consultorio de su médico: “Llevaba dos años sin fumar, pero pensaba que, dadas las circunstancias, daba más o menos igual ... Compró una cajetilla de Marlboro rojo. Y una botella de whiskey. Era cara, pero pensó que sus ahorros también daban más o menos igual” (26).

Puede verse en Alfredo una apatía con respecto a sus acciones. Si bien se ha dicho que esta conducta es una reacción frente a su muerte, añadimos la posición de Gilles Lipovetsky cuando habla de esta como característica del sujeto posmoderno: “Por el abandono generalizado de los valores sociales que produce, por su culto a la realización personal, la personalización posmoderna cierra al individuo sobre sí mismo ... El proceso de personalización tiene por término el individuo zombiesco ... y apático, ya vacío del sentimiento de existir” (146). Se tiene, entonces, *zombies* como el producto de los tiempos

que se viven; muertos en vida que responden ante la noticia de su muerte biológica con una muerte anímica: a ellos todo les da “más o menos igual”.

La conducta de Alfredo es una expresión similar a lo que el psicoanálisis denomina “pulsión de muerte”, término que se piensa

a partir de la observación de la compulsión de repetición. De origen inconsciente, y por lo tanto difícilmente controlable, esa compulsión lleva al sujeto a situarse de manera repetitiva en situaciones dolorosas ... [Freud] la relacionó con la tendencia destructiva y autodestructiva ... Enfrenta permanentemente al *eros*, las pulsiones de vida, agrupamiento de las pulsiones sexuales y de las reunidas hasta entonces bajo el rótulo de pulsiones del yo (Roudinesco y Plon 887).

En el sujeto, esas últimas pulsiones se dedican a la auto-conservación del mismo. Ahora bien, en *Más allá del principio del placer*, Freud relaciona el *eros*, lo que enfrenta a la pulsión de muerte y frente a lo que no tenemos control, con la libido. La libido, explica Freud, es una dimensión de la pulsión que se fija en ciertos objetos, como por ejemplo, las zonas erógenas (646). En la novela, Alfredo va a responder acorde con la teoría y encontrará una primera respuesta de su libido en las tetas de su secretaria Gloria.

Según el diccionario de la Real Academia Española, “gloria” es un gusto o placer vehemente; “dar gloria” es causar placer o satisfacción. Según la novela, Gloria es la de las tetas y el culo horroroso, gordo y fofo (27), a la que Alfredo descarta contarle la noticia de su muerte porque la obsesión que tiene con sus tetas horribles lo distraería. Pensando en Gloria, una mañana en el baño de la oficina, se sorprendió a sí mismo masturbándose (78). “Gloria” podrá significar un gusto o placer vehemente, pero Gloria es, para Alfredo, el placer inquietante que emerge en un baño –espacio que, como vimos en el primer capítulo, se encarga de expulsar el ‘excremento’ (el placer que desborda) del sujeto y lo oculta del resto. Y es que Gloria, con sus rasgos “horrorosos” es un personaje que podríamos decir que encarna la “repugnante sustancia de la vida” (Žižek 76) que se acerca más a lo Real que a nuestra realidad. Esto explica por qué la masturbación sorprende a Alfredo: inconscientemente ha encontrado una relación entre la repugnancia que Gloria despierta en él y el goce.

Gloria no es Lucy y no debe serlo. Lucy es la esposa de Alfredo: es hermosa y lleva la luz en su nombre. El lado que Alfredo conoce sobre su esposa (aquel que no se le

muestra a ningún otro personaje sino al lector, y que ha sido analizado en el capítulo primero de este trabajo) es el lado que se opone a la figura de su secretaria. Mientras que Lucy implica un vínculo con el orden social a través de su alianza matrimonial (Lacan 157), y es lo que se muestra a los demás, Gloria es el goce grotesco que debe permanecer oculto. Lucy y Gloria son *pudor*, entendida una como el recato, la cara que se exhibe a los otros, y la otra como el hedor personificado, lo que es preferible callar, pero que es imposible desatender porque apesta.

A Lucy la ama, pero con Gloria se masturba. La diferencia entre amor y libido puede notarse con mayor claridad en una escena transcurrida en la habitación de Lucy y Alfredo:

Él terminó de cambiarse y se acostó. Ahora estaban los dos en paralelo, con las piernas estiradas en dirección al televisor. *Alfredo pensó que podrían hacer el amor o abrazarse, pero constató una vez más que no sentía ningún impulso físico hacia ella. Llevaba un tiempo así. Podía verla hermosa y amarla, pero tocarla era otra cuestión* (53) [las cursivas son mías].

La principal diferencia entre el amor que puede sentir por Lucy y el deseo de tocarla radica en cómo es que Alfredo ve a su esposa. Recordemos que la fijación en ciertas partes del cuerpo de Gloria ha llevado a Alfredo a masturbarse con ella, y que la libido funciona en tanto se centre en algún *objeto*. En cambio, la teoría psicoanalítica nos dice que el amor apunta a considerar al otro como *sujeto*. Si recordamos el Seminario XI de Lacan, la pregunta que se hacen los amantes “¿Qué valor tiene para ti mi deseo?” (200) supone que el otro te piense como sujeto que desea y que, idealmente, encuentre tu deseo igual de importante que el suyo. En *Pudor*, la diferencia entre Lucy y Gloria parece basarse en esta idea. Con el amor se le hace frente al individualismo, y donde se pensaría al otro ya no como objeto, sino como otro sujeto atravesado por una falta.

El pasaje citado deja entrever que el amor de la pareja se ha perdido a causa de la desconexión entre ellos. Vimos en el capítulo 1 que Lucy goza con el otro que inventó para ese propósito; ahora sabemos que Alfredo hace lo mismo con Gloria. Lucy no parece necesitar a Alfredo, ni viceversa. La desconexión también puede sentirla el lector ya que solo nosotros poseemos una visión total sobre lo que le sucede a estos personajes (y la similitud entre sus problemas), mientras que ellos solo son conscientes de su propia

historia. Estamos ante dos sujetos afligidos por ciertos sucesos en sus vidas que, por no compartirlos, los mantiene aislados. Incluso cuando por fin puede darse el encuentro sexual, este no supondrá lo mismo para ambos. Recordemos que el incentivo de Lucy para acercarse a su esposo en esta ocasión es querer complacer a quien la observa, por eso deja la cortina abierta. Por otro lado, Alfredo no busca complacer a nadie, ni siquiera a sí mismo, lo que resalta su conducta apática.

Una vez acoplados, Alfredo empezó a buscar en su archivo mental recuerdos de mujeres para imaginar que hacía el amor con otra. Tenía varias mujeres registradas en la cabeza ... Por lo general, las cruzaba. Era capaz de hacer el amor con los pechos de una, el culo de otra y la boca de una tercera [después agregará a esta lista las manos de Gloria; unas manos regordetas, oscuras con uñas postizas rojas (81)], concentrándose en cada momento en la parte del cuerpo que su imaginación elegía. Hasta los gemidos de Lucy podían aparecer ante sus sentidos distorsionados por el deseo disidente. El único problema es que sus fantasías duraban menos que los coitos de Lucy. Llegaba un momento en que Alfredo sentía que era hora de terminar pero veía a su mujer aún en calentamiento. A partir de entonces, trataba de pensar en cosas inocuas como obligaciones laborales y la hipoteca para no acabar demasiado rápido. Solo recuperaba la concentración cuando veía que ella estaba a punto de llegar al orgasmo. Entonces se ponía al día y llegaba al final con ella. Tras todo el ritual, le acariciaba el pelo mientras ella se dormía ... Normalmente lo abrazaba, pero esta vez no lo hizo. Sin saber por qué, Alfredo sintió que los dos habían hecho el amor a miles de kilómetros de distancia (77-78).

El lector aprende que Alfredo cuenta con un archivo mental de mujeres diferentes de Lucy que lo ayudan a mantenerse excitado. El estímulo proviene de partes que funcionan como objetos; su esposa no despierta su libido. Es por esto que Alfredo no se acuesta realmente con Lucy. Además, suponemos que este archivo de mujeres ya existía desde antes, lo cual nos lleva a la conclusión de que este no es un suceso aislado: el sexo no los une. Si bien es cierto que considera el orgasmo de Lucy igual de importante –y la deja llegar a él– hay una clara desconexión entre ellos. Sabemos, además, que Lucy tampoco está ahí para Alfredo. Tanto él como el lector sienten esa soledad que los acompaña hasta después del sexo cuando ella no lo abraza; y también la sentimos en Lucy a pesar de que ella juegue a lo contrario.

Por otra parte, las concepciones sociológicas sobre lo que la familia significa en tiempos actuales ayudan a entender el drama en el que se encuentra Alfredo. Émile Durkheim concluyó que la institución familiar se vería reducida a medida en que el

individualismo de las sociedades capitalistas emergiese (Roudinesco 113). Además, la nueva emancipación sexual y social de la mujer y los procesos de individuación de los hijos, para Durkheim, influirían también en el cambio de esta estructura. Con esto, el padre se reduce a “una abstracción, pues es la familia, y no él, quien se encarga de los conflictos privados, actuando así a la vez de respaldo a la individualización de los sujetos” (ídem). Frente a esto reparamos en el quiebre de la autoridad del padre. Su voz ahora no va a ser la dominante, pues ya no va a existir dentro del núcleo familiar una voz dominante en general. Estas condiciones serán reproducidas por Roncagliolo para resaltar la soledad e impotencia del personaje de Alfredo al enfrentarse a su familia: ese conjunto de individuos que no están interesados en problemas ajenos y frente a los cuales ya no tiene autoridad como para exigir su atención.

Con esto, la posibilidad de entablar una comunicación efectiva se complica. Las familias se han convertido en núcleos de individuos sin lugar para los problemas del otro porque tienen suficiente con los propios. Sin embargo, Alfredo intenta un acercamiento a este grupo de “extraños” impulsado por la conciencia de su muerte. Después de aquella cita con el doctor, y haber pasado todo el día en la oficina fumando y bebiendo, Alfredo finalmente puede regresar a casa:

Había olvidado marcar tarjeta al salir. Había conducido contra el tráfico en tres avenidas y había chocado contra el parachoques de otro auto al estacionar ... En el ascensor bebió el último trago, se metió a la boca un caramelo de menta y escondió la botella en su maletín con combinación. Trató de ajustarse la corbata. Se preguntó si llevaba corbata o la había dejado olvidada en la oficina. Al llegar a su piso, le costó unas fracciones de segundo encontrar la llave e introducirla en la cerradura. Quiso retroceder: Era tarde (47).

Esta conducta torpe y abstraída le da la sensación al lector de que Alfredo se ha vuelto efectivamente un *zombie* –un muerto viviente. No obstante, como ya se ha mencionado, el psicoanálisis sostiene que ante la amenaza de muerte siempre hay un instinto por preservar la vida. Lo mismo podemos ver en Alfredo, que busca su conservación a través de la conversación. Sugiere Hirigoyen que “nos da miedo el silencio, que percibimos como una ausencia o como la llegada ineluctable de la muerte” (20). Por tanto, si el silencio está relacionado a la muerte, hablar tendría la condición opuesta.

Volvamos al momento en que Alfredo introduce la llave en la cerradura y abre la puerta: Lucy cepilla el cojín que el gato ha orinado, el hijo menor juega con sus robots, y el abuelo y la hija adolescente miran sin ver la televisión; la mesa está servida (47). Las partes del microcosmos familiar se encuentran dispersas, encerradas cada una en sus propias galaxias. Esto deja desde un principio a Alfredo desconectado de todas ellas y su primer intento de hablar se ve interrumpido por las aventuras de su hijo y las quejas sobre el gato. Pese a esto, la promesa de (com)uni(caci)ón persiste: la comida servida obliga a la familia a reunirse alrededor de la mesa y presenta el espacio propicio para hablar. De nuevo, Alfredo intenta; de nuevo, falla. El odio del hijo menor por las lentejas, las preguntas sobre el mantenimiento del auto, las críticas del abuelo hacia la comida salada, la determinación de Lucy por hacer que todos coman y un juguete que aterriza en la comida, frustran las ganas de Alfredo de comunicar. Así, si la sociedad posmoderna hizo que el padre perdiera su voz dominante en la familia, los individuos sentados en esa mesa hicieron que Alfredo perdiese su voz.

No obstante, el instinto por hablar (vivir) prevalece. Si se sintió como un extraño dentro de su propia familia y no encontró en ella lo que buscaba, puede que hablar con un extraño le dé resultados:

Tomó la guía telefónica y buscó con los dedos varios números al azar. A los primeros que contestaron les colgó sin más, pero una de las voces sonó acogedora. Decidió confiarse a ella:

–¿Aló?

–Hola...

–¿Sí?

–Voy... voy a morir...

–¿Quién habla?

–Me lo han dicho ayer y pensé que...pensé...

...

–¿Con quién quiere hablar?

–No lo sé.

–¿Quién es usted?

–Me llamo Alfredo.

–Alfredo.

–Sí. Me quedan... seis meses. Nada más.

–Creo que se ha equivocado...se equivocó de número.

–Ya veo, lo siento. Lo siento mucho.

Y colgaron. (79-80)

Vale la pena reparar en la diferencia entre “decir” y “comunicar”. La primera puede definirse como “manifestar con palabras el pensamiento”; mientras que esta última significa “manifestar o hacer saber a alguien algo” (DRAE). Como puede verse, “comunicar” hace partícipe al otro en su definición. Si bien es cierto que Alfredo logra decirle a alguien aquello que quería compartir, el otro no se encuentra en condición de entablar un diálogo con él. Alfredo necesita *hacerse oír*, concepto que Lacan aporta en su Seminario XI al *hacerse ver* de Freud, pues “los oídos son el único orificio, en el campo del inconsciente, que no puede cerrarse. Mientras que el *hacerse ver* se indica con una flecha que de veras retorna al sujeto (y que se ha visto en el primer capítulo con el caso de Lucy), el *hacerse oír* va hacia el otro” (202). Entonces, se sigue que Alfredo necesitará que el otro exista.

Ya se explicó qué significa Gloria para Alfredo en un plano subjetivo (es pulsión de muerte, el goce, lo horrible que debe permanecer oculto, no-Lucy), pero también resulta interesante señalar quién es Gloria para Alfredo. Existe entre ellos una relación jerárquica de jefe y subordinado. Esta coloca desde un comienzo a Alfredo en una posición de autoridad; en el lugar de trabajo va a encontrar el poder que ha perdido dentro de la familia. Esto también supone la recuperación de su voz, pues el trabajo de Gloria parte de oír a su jefe. Con esta idea en mente, Alfredo va a creer posible la comunicación, mas no será suficiente. El que su relación se mantenga en el ámbito profesional erige una barrera entre ambos sujetos que impide un acercamiento íntimo, y esto es, en última instancia lo que Alfredo busca. Al respecto, Hirigoyen observa que “en nuestras sociedades hipermodernas, los individuos intentan juntarse para no encararse con sus miedos. Muchos buscan un amor o una pseudoamistad que vendría a colmar su soledad y a llenar su vacío interior ... Niegan el envejecimiento y la enfermedad, pero la evidencia está ahí: nadie puede evitar la muerte. La agitación del mundo sólo sirve para disfrazar el hecho de que nacemos solos y moriremos solos” (21). De la misma manera, en la novela Alfredo busca a alguien que pueda llenar ese “vacío interior” que lo alejaría de la soledad mientras sigue vivo. Es por esto que no le basta la relación que hasta el momento ha tenido con su secretaria. La amistad haría más sencillo negar su soledad y su muerte.

Para Stavrakakis, esto es en lo que consiste la fantasía: “una construcción que estimula, que causa el deseo, justamente porque promete recubrir la falta en el Otro” (77).

La novela parece entrar en diálogo con esta premisa, y vemos cómo el Otro le falla a Alfredo porque no está ahí para él y, ante su muerte, ha respondido con silencio. Así, mientras que en un primer momento Gloria se presenta como la respuesta de la libido ante la amenaza de muerte, ahora se quiere creer que ella llenaría la falta en el Otro que, en este caso, es la falta del otro. En otras palabras, la fantasía de Alfredo alude al deseo de la no-soledad, y la no-soledad se logra con Gloria. Entonces, podría decirse que la novela critica la paradoja de vivir en una sociedad individualista donde sus miembros anhelan la compañía del otro¹⁴.

Para un individuo que ha perdido paulatinamente su voz, el primer acercamiento al otro consistirá en acciones más que en palabras. Otra vez, Alfredo intenta: “Quería demostrarle cuánto la apreciaba. Se fijó que ella tenía las manos sobre el escritorio ... Tomó una de esas manos entre las suyas y la apretó fuertemente. Estaba fría. La acercó a sus labios. Ella la retiró con fuerza. Estaba más roja que sus uñas y sus ojos estaban muy abiertos. Temblaba” (81). Otra vez, Alfredo falla. Sin embargo, a diferencia de los otros intentos por acercarse a alguien, este funcionará porque Gloria también cree encontrar en Alfredo la promesa de cubrir su falta. Ambos buscan compañía y van a aferrarse a quien se la pueda ofrecer. Por eso, Gloria retomará la iniciativa de su jefe. El problema está en que, en realidad, Gloria no se encuentra allí para Alfredo, ni viceversa; ambos están allí para sí mismos y para asegurarse de que su falta será llenada. La fantasía es tan convincente que tiene el poder de modificar la conducta de los personajes: “Su secretaria tenía algo nuevo esa mañana. Se había cambiado el peinado y tenía un temperamento nuevo, ligero, casi festivo, que se le contagió rápidamente ... Logró invitarla a tomar un café al salir del trabajo. Y durante el día, casi no bebió whiskey ni fumó. Se sentía limpio” (137).

Como puede verse, el optimismo que supone poder recuperar la Cosa perdida le da a Alfredo una ilusión de bienestar (recordemos que esta fantasía también le permitió a Lucy, siquiera por un momento, un incremento de autoestima) que suspende su conducta

¹⁴ Después de todo, de acuerdo con el psicoanálisis, es a partir de la visión de los demás que nos constituimos como sujetos ¿Cómo construiríamos nuestra identidad si es que quienes nos la otorgan no están ahí? En el caso de Lucy, esta pierde su identidad como sujeto para solo vivir a partir de su identificación con los roles que cumple. De ahí que, en su desesperación por volver a ser alguien, invente a un otro bajo el cual pueda mirarse y definirse.

autodestructiva y crea el ambiente adecuado para la comunicación. “Pensó que era un buen momento para contarle que solo le quedaban seis meses ... Ella dijo que tenía frío. Él pasó su brazo por sus hombros para abrirla. Creyó que así crearía un clima de intimidad. Cuando volteó a hablarle, encontró su boca muy cerca de la suya. Sintió el calor de su respiración y el latido de su corazón, como si sonase más fuerte que las olas. Se besaron. Fueron a un hotel de la avenida Comandante Espinar” (138-139).

Al llegar al hotel, ambos buscarán ponerle fin a su soledad a través del sexo. Nótese cómo esta también es una manera en que la comunicación falla para Alfredo, pues buscar la intimidad emocional con alguien resultó en una intimidad que no buscaba. Es en ese momento en que Alfredo va a hacerse consciente del carácter fantasmático de su encuentro. De pronto, no entendía por qué estaba ahí (141) y esto lo va a exhibir con su repentina incapacidad de continuar con el acto sexual, lo cual lo hace sentir cada vez más incómodo con la situación. Así, descubre que Gloria no es aquello que esperaba; la única razón por la que Gloria se encontraba en ese cuarto de hotel con él es porque también se sentía sola y también quería hablar, e hizo de Alfredo el tipo sensible que estaría ahí para ella, aunque la realidad fuera otra. Como en el caso de Lucy, vemos cómo el goce del otro interrumpe el propio.

Por otro lado, con este repentino descubrimiento la novela parece evocar la conocida afirmación de Lacan: “no hay relación sexual”. Esta idea puede entenderse mejor si seguimos el ejemplo que utiliza Slavoj Žižek en *El acoso de las fantasías* (2011) sobre un anuncio inglés de una marca de cerveza. Este utiliza el conocido cuento de hadas donde una joven se encuentra con un sapo y, al besarlo amorosamente, se convierte en un hermoso hombre. Luego, este hombre lanzará una mirada de deseo a la muchacha, la besará, y esta se convertirá en una botella de cerveza que él muestra triunfante. Como sintetiza Žižek:

Para la mujer, lo importante es que su amor y su afecto (simbolizados por el beso) conviertan al sapo en un apuesto joven ... para el hombre, lo importante es reducir a la mujer a un objeto [causante de deseo] ... [Estamos frente a una asimetría]: tenemos o una mujer con un sapo o un hombre con un botellín de cerveza, pero lo que nunca podemos obtener es la pareja «natural» formada por una mujer hermosa y un hombre apuesto ... Es decir, cada uno de los dos sujetos está absorto en su propio fantasear subjetivo (85).

Por lo tanto, “no hay relación sexual” tiene que ver con esta imposibilidad del encaje total entre dos porque vemos en el otro o un sapo o una botella de cerveza. En ese sentido, las relaciones sexuales no suponen lo mismo para las dos personas, cada uno hace el amor con la fantasía que proyecta en el otro; en consecuencia, cada uno hace el amor consigo mismo. Esta idea también puede verse en *Pudor* porque, para Alfredo, esto no solo sucede con Gloria, sino también con Lucy, quien únicamente se acerca a su esposo porque imaginaba que alguien más los miraba. En ningún caso se busca la verdadera compañía del otro; este es solo una herramienta para la satisfacción propia. Con esto, el lector se da cuenta de que no solo es Alfredo quien se siente solo, sino que es una condición inherente en los otros personajes de la novela. Esto nos lleva a pensar que Roncagliolo también lo ve como una condición inherente en todos los miembros de la sociedad.

No obstante, pese a haber caído en el sexo, y una última vez, Alfredo intentará la comunicación: “—Gloria, hay algo que no te he dicho — ... Clavó sus ojos en los de ella. En su interior, vio una honda compresión, casi un sentimiento maternal ... No podía contarle cosas a Gloria. Inesperada y repentinamente, ella se había vuelto como parte de la familia” (142). Resulta curioso cómo es que vuelve a aparecer la idea de familia como impedimento de la comunicación. La diferencia está en que ahora no es que el otro esté ausente, sino que Alfredo descartará su existencia al sentir que ya no puede hacerla cargar con el peso de su muerte. Es un gesto desinteresado en el que se deja de pensar en uno mismo y se toma en cuenta al otro.

Al final, Alfredo va a encontrar lo que buscaba: reaparece Lucy, ya no solo como su esposa, sino como un sujeto que también pasa por un proceso de desencanto. Recordemos que en ese momento Lucy revela la procedencia de los anónimos y así rompe su propia fantasía, lo que la lleva a admitir su soledad. De pronto, la conversación final de ambos personajes no solo consiste en revelar quién escribía los anónimos o la aventura fallida que se tuvo con la secretaria: en un último intento por conectar con alguien, también se revelan (sin tener que decirlo) lo impensado en estos tiempos posmodernos: la falta de uno al otro.

Alfredo logra la comunicación pese a que no le dice a Lucy que va a morir. De esta manera, ha asumido como imposible la fantasía de comunicación plena; lo cual no significa

que esta última conversación no sea una victoria. Después de todo, aquí es donde se admiten como sujetos con una falta, y donde Alfredo reconoce en Lucy el cinismo que supone ya no creer en la fantasía de llenarla, en saber imposible la relación sexual; por eso, la ama. Entre lágrimas, Lucy le pregunta a su esposo:

–¿Cuánto tiempo? ¿Cuánto tiempo vamos a darle cuerda a la bomba antes de que explote?–. Alfredo la amó muchísimo en ese momento. Y también la compadeció. Quiso decirle que su bomba ya tenía hora.

–Seis meses... Quizá podamos probar por los próximos seis meses. Quizá todo mejore. Para todos” (177-178).

Con esto, se implanta una nueva fantasía en donde el amor de pareja se presenta como una mejora a futuro; pero ya no se pretende luchar contra la soledad, sino funcionar a pesar de ella.

El final que plantea Roncagliolo no atenta contra la condición del sujeto posmoderno. La historia de estos personajes debería hacerle sentir al lector esto que Lucy y Alfredo han aprendido al final: hay otros que, como yo, también se sienten solos. Por lo tanto, la soledad es el común denominador entre los sujetos, lo que nos une a los otros. Por otro lado, al hacer consciente al lector de que la relación sexual es imposible y que la falta del sujeto nunca podrá ser (re)llenada, ya no se pretende hacer del otro la Cosa perdida, sino pensarlo como una fuente de apoyo ante la soledad. Reconocer esto es lo que les permite seguir cumpliendo sus roles en el orden simbólico. Aquí, una vez más, se propone a la familia como el sistema de apoyo con el que el sujeto cuenta para lidiar con los problemas de estos tiempos. Al final de la novela, Lucy y Alfredo se saben solos; sin embargo, afuera la neblina se disipa como símbolo de esperanza.

Capítulo 3. El otro solo es necesario por cuatro segundos (caso del gato)

En los capítulos anteriores hemos visto cómo la novela construye personajes como sujetos, es decir, descentrados por la razón y el goce. Existe en ellos un conflicto entre lo consciente y lo inconsciente, en donde el primero reprime lo segundo, pero el segundo termina por controlar al primero. El inconsciente siempre lucha por surgir, lo cual obliga al sujeto a encarar aquello que permaneció oculto mientras se pudo. Ahora bien, en vista de que este último capítulo va a concentrarse en un animal, la teoría sobre lo que constituye a un sujeto –la cual vemos que guarda un gran parecido con lo propuesto por Roncagliolo a la hora de crear estos personajes– no puede aplicarse de la misma manera. En su conferencia *El animal que luego estoy si(gui)endo*, Jacques Derrida recuerda que Lacan ya ha hecho la diferencia entre ambas especies al resaltar que “[e]l hombre es un animal pero habla, y no es tanto un animal de presa cuanto un animal preso de la palabra. No hay deseo ni, por consiguiente, inconsciente más que del hombre, en absoluto del animal” (145). Los animales se rigen por instintos, los cuales son “relativamente rígidos e invariables, y que implican una relación directa con el objeto” (Evans 112), mientras que “la sexualidad humana es una cuestión de pulsiones muy variables, y que nunca alcanzan su objetivo” (ídem). Así también, los animales no contienen en ellos mismos el elemento represor. A diferencia de nosotros, ellos no pasan por la ‘castración’ que nos introduce al orden simbólico; por lo tanto, sus deseos no se basan en buscar lo que se les arrebató. Tal como define Evans, “la necesidad es un instinto puramente biológico, un apetito que surge de los requerimientos del organismo, y que se elimina por completo (aunque solo temporariamente) cuando es satisfecho” (68).

Entonces, la pregunta de este capítulo es ¿en qué medida es significativo para la novela contar la historia del gato? Es cierto que encontramos similitudes entre Lucy, Alfredo y el gato en la medida en que este último tampoco va a entender lo que quiere o por qué su conducta se verá afectada por esto. Lo único que el gato sabe emerge a partir de un olor del que no puede escapar, que lo vuelve loco y al que no le encuentra una procedencia. Cuando por fin se da cuenta que ése es el olor de otro como él –de una gata– éste no va a buscar establecer un vínculo con ella, sino obedecer su instinto. Por otro lado, la mayor diferencia que este animal tiene con los personajes humanos radica en que él no ha perdido

la Cosa. Hemos visto que Lucy y Alfredo intentan encontrar en un otro aquello que los haría completos y, por tanto, siempre dependen de alguien más. En cambio, el gato solo necesitará de este otro para satisfacer instintos biológicos, pues no existe aquí la promesa de llenar una falta que lo impulse a unirse a alguien. Además, el gato no sentía soledad ni antes ni después de este episodio, por lo que ese no es un problema que lo atormenta. Es más, una vez satisfecho, la existencia de otro como él se vuelve una carga. Por eso es que volverá a la casa en donde continuará siendo el único de su especie.

Por otro lado, no estamos frente a un gato, sino frente a un símbolo. La presencia del gato –en este trabajo y en la novela– sirve para completar una mirada. Derrida sostiene que “esa mirada así llamada «animal» me hace ver el límite abisal de lo humano, los fines del hombre, a saber, el paso de las fronteras desde el cual el hombre se atreve a anunciarse a sí mismo, llamándose de ese modo por el nombre que cree darse” (28). Valga decir, su definición se hace sobre la base de la negación: el hombre encuentra su identidad como lo no-animal. Este animal, sigue Derrida, “no puede dar testimonio de nosotros más que para nosotros” (140).

También debe resaltarse que, en la novela, se trata de un animal doméstico que vive con humanos y que, por tanto, queda sujeto a sus reglas. De acuerdo con la teoría, el animal puede no poseer un inconsciente, pero el animal domesticado puede traducir en él el inconsciente del hombre. Así, su inconsciente no sería propiamente suyo, sino que llegaría a él por un efecto del orden humano, como una suerte de contagio o apropiación (145). Bajo estas premisas, podremos ver más adelante que Roncagliolo utiliza ideas afines cuando le atribuye al gato la capacidad de juzgar sus actos como buenos o malos e incluso intentar “reprimirse” en ciertas ocasiones. No obstante, esto también puede deberse a que la historia del gato ha tenido que pasar por un proceso de *subjetivación*, no solo por ser contada a través de un narrador humano, sino también para que el lector pueda leerlo en términos que conoce. Así, el lector entendería que la conducta del gato, en última instancia, debería mostrar lo que nosotros los lectores no somos. Por estos motivos es que me permito hacer alusiones a ciertos términos psicoanalíticos a lo largo de este capítulo. No se trata de un “animal real”, sino de un animal que busca completar una mirada sobre el sujeto.

A lo largo de la novela, aquello que va a desestabilizar al gato será un olor irresistible. “Ese olor. Reconocía ese olor de algún lugar. Y se ponía nervioso” (36). Con

estas tres oraciones se introduce la historia del gato, las cuales llevan a concluir tres ideas: En primer lugar, es a través de los sentidos que se estimula el instinto y se advierte esta suerte de “falta” en él. En segundo lugar, *re*-conocer implica que ya ha habido una relación con ese olor en algún momento. Aunque también puede ser, como dice Lacan, porque “el concepto de instinto da por sentado algún tipo de conocimiento innato del objeto” (Evans 112) por lo que, biológicamente, el animal conoce ese olor a priori. Por último, se sabe que este olor lo inquieta; bien sea por el efecto que produce en él, o porque no puede recordar dónde lo percibió antes, o ambos. El olor lo llena por completo y controla de esta manera su comportamiento. Intentar luchar contra él resultará en vano.

Era mejor. Desesperadamente mejor. ¿De dónde vendría? Sintió un impulso desconocido y se preocupó. Sabía que era malo. Trató de reprimirlo. Buscó su caja con la vista. Estaba lejos, más allá de la cocina. Además, el impulso obligaba a hacer algo inmediatamente, y a hacerlo justo en donde estaba. Cosas del olor. Arañó la alfombra en un último esfuerzo por resistir. Pero no fue posible. Emitió un par de gemidos pidiendo ayuda. Nadie respondió. Incapaz de aguantar más, trepó sobre el sofá, rascó su superficie un poco, se acomodó y vació sus riñones sobre el tapiz verde de los cojines. Sintió un alivio indescriptible. Trató de enterrar lo que había hecho, pero la superficie del sofá no era como la tierra. De todos modos, hizo lo que pudo y salió corriendo a la cocina, porque sabía que había hecho algo muy muy malo (36-37).

De esta cita se desprende, por un lado, que no se trata precisamente del mismo olor; por lo tanto, no puede hablarse de un re-conocimiento en base a una relación previa con este tal como se había sugerido. Además de reconocerlo como mejor, va a causar en él un impulso con el cual no había tenido que lidiar antes. Por otro lado, aquí se hace alusión a lo que se mencionó antes sobre la interiorización del inconsciente en las mascotas. A partir de las reglas a las que está sujeto por vivir entre humanos, el gato sabe que su impulso es malo e intentará resistirse a él. Así también, no podemos dejar pasar por alto el intento de *reprimirse* a hacer algo que es *consciente* que no debería hacer; términos que no se usan en vano: “reprimir” se ha utilizado a lo largo de este trabajo como la acción que ejerce el consciente sobre el inconsciente para mantenerlo bajo control. Pudor₁ que controla pudor₂. Sin embargo, como hemos visto con Alfredo y Lucy, este último termina por vencer siempre. El olor que perturba su orden obliga al gato a descargarse en los cojines, lo cual va contra las reglas que se le han impuesto. Después de todo, el hombre moldea el comportamiento del animal para poder acogerlo bajo su techo: qué comer, dónde descargar

sus necesidades, etc. De la misma manera en que el sujeto intenta controlar su lado animal, el hombre busca controlar al animal; no lo deja seguir sus impulsos: lo castra.

Ciertamente se trata de una castración simbólica. En la constitución del sujeto, esto sería equivalente a la entrada del Nombre del Padre como la ley que reprime y que deja vivir con el Otro. Los animales domésticos aprenden a seguir el “no” del Padre pese a que hacerlo no esté dentro de su naturaleza. Sin embargo, el instinto sexual siempre resulta ser más que la ley. La novela nos dice que un animal en celo, a diferencia del hombre, no puede luchar contra su organismo, por eso va a buscar su satisfacción sin postergarla o transferirla hacia otro objeto.

Así pues, en la novela se va a decidir seguir esta línea de acción. Es Lucy quien dirá que cuando los gatos se portan mal, se les castra (69)¹⁵; si estos animales no tienen pudor, habrá que imponérselo. El problema es que esta castración se siente como una amenaza de muerte. Extraerle los genitales no solo significaría la disminución de su libido, sino también asegurarse de cortar su ciclo de reproducción. Por eso, una vez que lo llevan al veterinario para castrarlo, el gato va a tener que usar todos sus recursos para luchar contra el Padre-castrador. Derramará sangre, utilizará garras y dientes para conservarse intacto (70), pues la pérdida de sus genitales significaría perder la herramienta con la que podría saciar su instinto.

Finalmente vencerá. “Trataron de arrancárselos, pero los había derrotado. Y ahora sí estaba realmente furioso. Había hecho lo mejor posible por contener sus impulsos, y por lo visto, en esa casa nadie sabía apreciarlo. Mientras se lamía las partes salvadas, pensaba que quizá era hora de probar una nueva vida en algún lugar. Ya era un gato grande. Quería conocer el mundo” (87). Mientras que el hombre se resigna a vivir reprimido dentro del orden simbólico, el gato no tiene por qué consentirlo ya que no es un orden al que pertenezca por completo.

El problema es que, por ser un gato doméstico, éste es el único orden en el que sabe desenvolverse; por lo tanto, huir de él le causará al animal una angustia que no sabe existir en otros espacios:

¹⁵ Desaparecer el órgano que incita en el animal este comportamiento implica una disminución de su libido y una victoria definitiva del hombre que razona frente al animal que goza.

Escapar significaba aventurarse por esos caminos que nunca había pisado. Después se dio cuenta de que, además, no sabía el camino de vuelta. Eran cuatro pasos, pero no recordaba cuáles. Tuvo miedo. Pensó que tal vez se quedaría ahí, solo, sin comida ni calor. Abandonado a su suerte para siempre. Empezó a chillar, lloró mucho y muy fuerte, se lamentó con maullidos de desesperación. No paró hasta que la enfermera [del “Papapa”] lo metió de nuevo a la casa (87-88).

Resulta que no le será muy fácil, entonces, dejar el ámbito doméstico. Pese a que el olor le inquieta y no se siente obligado a vivir bajo las reglas que le han impuesto, el temor a lo desconocido lo paraliza.

Sin embargo, esto no será suficiente para detenerlo cuando el olor lo vuelva a asaltar. En el intento previamente citado, el olor no se encontraba presente para servirle como determinación, pero ahora sí. “Esta vez, el olor era irresistible. Hacía tiempo que no lo sentía con tanta intensidad ... Volvió para penetrar por cada poro de su piel, por cada pelo de su cuerpo” (150). La reaparición de este olor lo va a impulsar a salir a buscar su fuente. Cuando por fin la encuentra, la procedencia del olor se vuelve clara para su instinto. La novela ya había dado anteriormente un indicio de lo que este podía suponer: “El gato se lamió la entrepierna y su pequeña pinga roja asomó tras los pelos blancos ... Se acordó de su mamá. Ella solía lamerlo todito, la entrepierna, la espalda, la cara, y luego lo dejaba enganchado a su teta hasta que alguno de sus hermanos lo sacase a empujones ... El sillón de Papapa era como su mamá, pero no tan bueno” (126).

Como puede verse, la asociación con la madre parte del contacto del gato con las zonas ligadas al placer. En la teoría psicoanalítica, el cuerpo de la madre es el primer lugar perdido. El recién nacido ha sido parte de su cuerpo, y en su vientre siempre se ha encontrado satisfecho. Por eso, nacer va a suponer entrar al reino de la necesidad. Parte de la razón por la que el bebé lacta es precisamente para recuperar el paraíso perdido ya que vuelve a entrar en contacto con aquello que se le arrebató para siempre. Así pues, es absurdo rechazar el paralelismo entre la historia del gato y lo que el psicoanálisis sostiene que el sujeto padece por pertenecer al orden simbólico. Y, mientras que el sujeto reprime el deseo que alguna vez tuvo por la madre, el gato puede recordarlo sin que esto suponga una perversión. Por esta razón, la escena del encuentro sexual, que si fuera entre humanos sería

calificada como una violación¹⁶, también va a suponer para el gato una suerte de retorno a la madre. “Ya ahí, se meneó por unos segundos y sintió un placer inmenso, un placer como el de acurrucarse ante la teta de mamá pero mucho mejor, mucho más intenso, único, un placer cálido como la alfombra del baño y mullido como el sillón de Papapa. Pensó que la aventura había valido la pena. Todo el proceso duró tres segundos y medio” (152-153).

Las consecuencias de esta violación serán en su mayoría físicas, pues, a diferencia de Lucy y Alfredo, no hay un yo que dañar. La gata lo ataca hasta destrozarlo por haberla utilizado de esa forma, y él estaría dispuesto a morir porque esos cuatro segundos de placer valieron la pena (184). Finalmente, cuando puede zafarse de ella, el gato “pensó que ya volvería a encontrar a esa gata, y entonces se la tiraría de nuevo y la mordería hasta que aprendiese a respetarlo. Luego comprendió que lo primero que debía encontrar era el camino a casa” (154). A partir de esto vemos cómo el animal está ligado a la violencia¹⁷ y a la violación. Si retomamos la pregunta que se hacen los amantes de Lacan –“¿Qué valor tiene para ti mi deseo?”– y la aplicamos al gato, descubrimos que el deseo del otro para el gato no importa, tal como sucede con Alfredo y Lucy. Mientras que el amor es pensar en dos, en la novela vemos que para el gato el amor es imposible porque solamente busca su satisfacción.

Junto con esta idea lacaniana sobre el amor, y que la novela parece compartir, debemos agregar que este también es “un fantasma ilusorio de fusión con el amado, fantasma que sustituye la ausencia de cualquier relación sexual” (Evans 37). En definitiva

¹⁶ Este no es el único caso de violación que vemos en la novela porque esta puede presentarse de muchas formas. El sujeto de la juguería abusa sexualmente de Lucy, aunque ella logra zafarse antes de que la situación se vuelva más violenta. Pese a que en un primer momento lo quiso, Alfredo cambiará de opinión en el cuarto de hotel y el sexo con Gloria se sentirá como una violación. También tenemos a Mariana que se deja violar para vengarse de su amiga. Incluso podríamos decir que el “Papapa” recurre a eso inconscientemente al exigir pasar la noche con una mujer que ya no tiene la lucidez para dar o no su consentimiento. Independientemente de si hubo sexo de por medio o no, el “Papapa” pasa una noche con Doris porque eso es lo que quería, pero nadie le preguntó a Doris si quería pasar una noche con el “Papapa”.

¹⁷ Esto también se observa en la elección de disfemismos como “pinga” y “tirar” para referirse al gato. El disfemismo es la manera de nombrar a través de palabras o expresiones peyorativas (DRAE). Por su carácter obsceno, estas son consideradas una agresión contra el pudor₁ social, tal como se mencionó en el capítulo 1 de este trabajo. Sin embargo, de acuerdo con Charles Kany, este tipo de palabras se utilizan por un “deseo de dar más efectividad a las funciones del habla ... [ya que] rompe con la superioridad intelectual para satisfacer la imaginación y proveerla de una fuente de jugueteo descargador” (26). Las contadas ocasiones en que la novela utiliza disfemismos existen para que se estimule el goce en el lector y así sentirnos más cercanos a los personajes. No es casualidad que su uso esté destinado principalmente a la historia del gato, a los mensajes del admirador de Lucy, a la venganza de Mariana, y también para describir a Gloria.

el amor no existe para el animal: El fantasma es la manera del sujeto de defenderse de la castración y, como ya se ha dicho, el animal no ha pasado por este trauma. Esto se traduce en la novela a que, para el gato la relación sexual sí existe. El amor, como dice Lacan, “se dirige a lo que su objeto ... le falta, a la nada que está detrás de él. El objeto es valorado en cuanto viene al lugar de esa falta” (37). Así, se entiende que el amor es necesario para el sujeto porque es fantasía; por eso mismo, este nunca será el caso del gato. El gato se sabe completo, por lo tanto, una vez satisfecho, no va a tener razón para mantener una relación con otro como él. De esta manera, mientras que Lucy y Alfredo han intentado escapar de la soledad, el gato buscará regresar a ella.

Este capítulo partió con el propósito de completar una mirada sobre el sujeto. Así, considero importante traer de vuelta las palabras de Lacan, “el hombre es un animal pero habla” (Derrida 145), porque de aquí rescato la condición animal del sujeto. Veo en estos tres personajes una conducta similar al momento de querer satisfacer su goce porque, en cierto modo, no solo es el gato el que comete una “violación”. Lucy y Alfredo también utilizan al otro sin que este sea consciente de los verdaderos propósitos del encuentro, los cuales son puramente egoístas. El sujeto está también compuesto por esa conducta animal salvaje al momento del goce. No obstante, el Otro nos alienta a reprimir esta parte de nosotros, pues es la única manera de garantizar la convivencia dentro del orden simbólico.

Pero la novela sugiere que en Lucy y Alfredo el lado animal logró emerger porque, en tiempos posmodernos, la presencia del Otro es inconsistente. La soledad ha permitido explorar el goce hasta el punto de que buscamos permanecer aislados para mantenernos en él. En ese sentido, la posmodernidad animaliza. Nos volvemos más violentos, narcisistas, y pensamos que el otro no es sujeto sino instrumento. Sin embargo, pese a que se presenta una mirada negativa sobre el sujeto, no se es pesimista. Apostar por la familia es la manera en que la novela des-animaliza a sus personajes. Después de todo, en ella tenemos el primer grupo al que el sujeto pertenece y el recuerdo de que no se vive aislado del Otro. Además, esto obliga al sujeto a ya no pensar solamente en sí mismo, sino también en los demás: sus actos tienen consecuencias en los otros. La confrontación final de la novela nos recuerda que no importa qué tan solos nos podemos sentir en estos tiempos, una vez que el sujeto entra al orden simbólico, estará por siempre atado a alguien más.

El gato es el único que tiene verdaderamente un final feliz, pese a que llegar a él lo dejó malherido. Además, su regreso a casa tampoco supondrá un sometimiento total a la ley. “Tuvieron que llevarlo al veterinario, pero le permitieron conservar sus huevos. Y a los pocos días, había recuperado su buen aspecto y el sillón de Papapa, donde ya no se sentaba nadie más que él” (186). De este pasaje se extraen dos conclusiones. Primero: el que lo acojan en casa y resuelvan por no castrarlo supone una aceptación de lo que implica ser un animal y cómo este no debería estar sometido a las reglas de los hombres. Segundo: a pesar de eso, al gato le han concedido un lugar honorario dentro del orden familiar simbolizado en el sillón del abuelo. Además, por fin le dan un nombre, lo cual significa tener una identidad dentro del sistema que lo ha acogido. Se ha introducido al gato en un orden ajeno que le asegura permanecer aislado del suyo. Porque en el orden animal existen otros como él y, mientras no vuelva el olor a molestarlo, no ve necesario relacionarse con ellos.

Al decir que el gato es el único personaje que tiene un final feliz, no quitamos el optimismo con el que acaban las demás historias. Como ya vimos, el cielo se aclara para todos. Sin embargo, en el último capítulo de la novela se nos presenta un final más que optimista para los Ramos y sobre el que no hemos hecho mención a lo largo del trabajo:

Si alguna casualidad le recordaba una experiencia triste o dolorosa de su pasado, Rocky se acurrucaba cerca del respaldo del sillón, con la vista fija en la pantalla del televisor. Cada vez que lo hacía, *en la pantalla aparecían los Ramos*, todos juntos, saltando en la cama de los papás, reunidos para la cena o jugando cartas. Mariana se mostraba atenta y servicial, y presentaba a la familia a su primer novio formal. Sergio llevaba siempre amigos a la casa para tomar leche con galletas. Eso le gustaba a Alfredo, que disfrutaba pasando el tiempo en casa con los chicos o, a solas, con su mujer. A menudo, Sergio tenía que pedirles que no se besasen tanto en público. Era un poco desagradable. Papapa también estaba ahí, siempre sonriendo y contando sus aventuras. Todos lo escuchaban, hasta la abuela, y se quedaban impresionados con lo que había vivido. *Y al final de la imagen aparecía inclusive él, Rocky.*

Esa era la parte que más le gustaba ver. Solía *entrar en escena*, subiéndose a las piernas de Lucy o de Sergio. Ronroneaba y frotaba su cabeza con ellos, y toda la familia le rascaba la cabeza, le acariciaba el lomo y competía para darle de comer pedazos de pescado y de jamón de verdad en vez de comida artificial. Era maravilloso. Cuando veía eso, Rocky se relajaba mucho y empezaba a cerrar los ojos para dormir. Lentamente, se iba dejando ganar por el sueño y la pantalla del televisor iba desapareciendo de su vista. En realidad, aunque le gustaba, pensaba que era mejor no verla, fingir que no estaba ahí. A fin de

cuentas, *la pantalla solo mostraba fantasmas*, y no es bueno creer en ellos (186-187) [las cursivas son mías].

Además de completar una mirada del sujeto, el gato también resulta importante en la novela porque el final es narrado desde su perspectiva. Esta focalización genera una ambigüedad que no se tendría si otro personaje afirmara que los Ramos son, efectivamente, felices. No podemos confiar ciegamente en lo que este cree que ve –si es que en realidad lo que cree ver existe. De aquí que el juego con la pantalla del televisor también añade ambigüedad a la escena. Para empezar, el televisor evoca la idea de simulación, lo que se ve en él es un artificio y lo que ve el gato ahí es un reflejo de la familia. Así mismo, debemos tomar en cuenta que esta imagen aparece como consuelo para Rocky cada vez que se siente mal. La pregunta es si se lo está imaginando, o si efectivamente está mirando sus reflejos. El problema de la segunda opción es que Rocky, acurrucado en el respaldo del sillón, se ve a sí mismo en las piernas de Lucy o de Sergio. No se explica cómo es que estando en esa posición puede verse en otro lado. A esto se le suma la sensación de estar ante un montaje donde Rocky es el único espectador, pero también “entra en escena”. Pareciera que en esta imagen está su fantasía. Lo que el gato ve en la pantalla del televisor es la idea de familia.

El que, efectivamente, estemos ante una imagen fantaseada lo encontramos también en la descripción misma de la escena. Ningún momento de la novela nos da a entender que Mariana es heterosexual, sin embargo, en la pantalla se la ve presentando a su primer novio. De la misma manera, Sergio, el niño solitario que conocimos, ahora lleva siempre a sus amigos a la casa. El “Papapa”, quien había decidido internarse en el asilo porque nadie le prestaba atención en su hogar también está ahí y todos escuchan atentamente a sus historias, cuando antes se le ignoraba. Incluso, para el reflejo, la abuela no está muerta, y Alfredo tampoco morirá en seis meses. Todos son felices. Para el reflejo, todo funciona. La idea de que estamos frente a una fantasía se consolida con la última oración de la novela. Aunque le gusta lo que ve, Rocky sabe que se trata de fantasmas y sabe también que no debería creer en ellos. Lo mismo han aprendido Alfredo y Lucy una vez que rompen su fantasía. Solo queda que el lector también lo aprenda: Dejemos de pensar que la familia debe (puede) ser perfecta. Los finales felices no existen, todos estamos solos; pero el optimismo nos hace pensar que se puede vivir a pesar de eso.

Conclusiones

Este trabajo empezó desde la premisa de que la literatura es síntoma de la sociedad que la produce; por lo tanto, lo que se dice en *Pudor* surge a partir de una mirada al tiempo en que vivimos y refleja el malestar del sujeto. Por otro lado, hemos visto cómo lo que expone la novela puede ser comprendido en términos psicoanalíticos. A partir de esto, mi objetivo fue exponer la manera en que el mundo posmoderno obliga a los sujetos a encerrarse en sus fantasías, aislándolos del resto. Las fantasías de Lucy y Alfredo involucraban a un otro, pues se ve en este la promesa de llenar el vacío que ha dejado la Cosa. Sin embargo, no es un otro que existe como otro sujeto, sino como una construcción imaginada de aquello que se necesita para que la fantasía se mantenga. Por esa razón es que se le toma como un instrumento. Pero, utilizarlo se torna un problema cuando este comienza a verse como una amenaza para el goce propio ya que el otro, en su condición de sujeto, también cuenta con una fantasía y un goce al que quiere llegar. Esta paradoja es lo que sumerge más a los sujetos, y en el caso de la novela, a los personajes, en su soledad.

Lo sugerido líneas arriba lo he sustentado a través de tres capítulos, los cuales se han enfocado en tres personajes distintos. El primer capítulo ha visto el caso de Lucy, quien encontró la solución a esta ironía posmoderna al crear a un otro que proyecte exactamente lo que ella necesita. Con este personaje hemos visto retratado cómo se padece porque la posmodernidad prioriza los roles del sujeto dentro del orden simbólico y deja de lado aquello que caracteriza al sujeto como tal: su falta. Por esta razón es que Lucy decide crear a un otro: bajo su mirada, ella puede verse y re-construir una identidad que admita su falta y no desatienda su pudor₂. Con el caso de Lucy, la novela muestra que llegar al goce es un camino egoísta: toda acción que ella realice está pensada para su satisfacción (o la satisfacción de este otro imaginado, que es en realidad ella).

Por otro lado, el segundo capítulo muestra las consecuencias de proyectar una fantasía en otro sujeto, a diferencia de Lucy que optó por imaginarlo completamente. El deseo de Alfredo fue salir de la soledad por medio del contacto con el otro. Sin embargo, a diferencia de Lucy, él no va a necesitar una mirada que retorne a él, sino la comunicación con alguien para saber que no está solo. Esto no resultará fácil por la visión que la novela comparte con la realidad, donde la posmodernidad erige al individualismo como uno de sus

pilares y las relaciones intersubjetivas primordialmente se dan porque uno busca algo del otro. Incluso la familia, que antes se pensaba como un conjunto y un sistema de apoyo, se ha visto sujeta a estos cambios y se verá ahora como fragmentada. Así, los tiempos no le dan a Alfredo la posibilidad de encontrar a un otro al cual comunicarle la noticia de su muerte. Cuando cree encontrar esto en Gloria reparará en el carácter fantasmático de su relación, pues ambos ven en el otro lo que quieren encontrar. Con el capítulo de Alfredo vemos cómo la novela plantea algo similar a lo que Lacan sugiere cuando dice que no hay relación sexual. Satisfacer el goce es un acto egoísta en el cual el otro es una herramienta y en realidad no se le busca a este por lo que es, sino por lo que creemos (queremos) ver en él. Bajo esta idea, el sujeto no está interesado en el otro, solo en sí mismo.

De aquí surge la diferencia entre el goce y el amor. Se ha mencionado varias veces a lo largo de este trabajo la famosa pregunta de los amantes de Lacan –“¿qué valor tiene para ti mi deseo?”–, pues supone que el otro tiene igual de importancia que uno. A diferencia del placer, el amor no es egoísta porque se dirige a cubrir la falta en el otro. En este sentido, se erige como la fantasía que asegura posible la relación sexual. La novela parece plantear algo parecido a lo expuesto por el psicoanálisis cuando al final las fantasías de Alfredo y Lucy se rompen y el amor surge como una nueva promesa. Esto le da la sensación de optimismo al final de la novela. Estos personajes han encontrado el amor a partir del desencanto de saber que los dos se encuentran solos. A partir de esto es que se re-construye un sistema –ya no para pensar que se puede acabar con la soledad, sino para poder lidiar con esta– bajo el nombre de “amor”.

Ahora bien, si se parte de la idea de que la novela refleja la realidad, el lector debería ver que la soledad de Alfredo y Lucy es una condición compartida por todos los demás sujetos. Tal vez el tipo de lectura que esta novela pide es ver que el “yo también estoy solo” está implícito en todos nosotros; y, al reconocer nuestra soledad, también reconoceríamos nuestra falta. En lugar de tomar esta sentencia como irremediable, Roncagliolo le da un giro positivo: Si todos estamos solos, lo que nos une es esa misma soledad. Así, la novela nos enseña cómo el otro se vuelve una suerte de apoyo contra tiempos en los que se pregona el individualismo. Con esto, no atentamos contra la soledad, sino que vivimos a pesar de ella.

Esto supone que no podemos vivir aislados del resto, porque es en el contacto con el otro que descubrimos cómo lidiar con la soledad. Por otro lado, también resulta necesario porque es el otro el que lleva consigo las reglas para vivir en paz dentro del orden simbólico. En este sentido, el hecho de que el goce del otro interrumpa al propio puede ser una amenaza, pero también es necesario para frenar su desmesura. En la novela se ha planteado que esta realidad del inconsciente que apunta al goce es insostenible. De esta manera, la necesidad del Otro –las reglas del orden simbólico, el Nombre del Padre, los demás– es lo que hace que el Otro exista. No podemos vivir en un constante goce: no somos animales.

Para este último punto, el tercer capítulo sirvió como complemento de una mirada y así definir lo que significa ser no-animal. No obstante, hemos encontrado ciertas similitudes entre ambas especies. En el caso del gato, es más claro cómo es que el surgimiento de ese elemento que lo perturba va a cambiar su conducta. Para él, esto se traduce en orinar o destruir los muebles y ponerse nervioso cuando aparece el olor. En el caso de Lucy, se trata de llevar al límite su placer sexual cada vez que encuentra un nuevo mensaje. En cambio, para Alfredo, la noticia de su muerte implicará una actitud autodestructiva con respecto a sus relaciones con los otros y hacia sí mismo.

Por otro lado, en el gato también existe un egoísmo cuando se trata de satisfacer su placer, e incluso vemos una conducta violenta y apática hacia el otro, pues este no importa. De la misma manera, esto lo podemos ver en Alfredo y Lucy, donde la búsqueda por su satisfacción terminó por lastimar a los implicados. Con esto, podemos ver que existen ciertas características que unen a los personajes –al sujeto– con el animal; después de todo, el hombre también es uno (pero habla).

No obstante, existen diferencias entre ellos, ya que el gato jamás entrará en el orden simbólico por completo y no ha tenido que pasar por el trauma de la castración. Aquí la novela vuelve a entrar en diálogo con la teoría psicoanalítica. El hecho de que no haya perdido la Cosa quiere decir que el gato se sabe completo. Como hemos visto según nuestra lectura psicoanalítica, lo que impulsó a Alfredo y a Lucy buscar la compañía del otro era intentar llenar su falta. El gato, por no tener una falta, busca regresar a la soledad una vez que haya calmado a su instinto. Para él, no existe el deseo ni una fantasía que lo sustente y,

por tanto, sí hay relación sexual. Por esta razón, el amor no tiene cabida en su historia, pues él ya está completo. No obstante, para quienes estamos presos en el orden simbólico, el amor se establece como una posibilidad siempre y cuando consideremos el deseo del otro igual de importante que el propio.

Roncagliolo parece construir un universo análogo a la teoría, por lo que las implicancias de lo que se ha mencionado anteriormente pueden verse después de la confrontación final. Cuando la pareja admite su falta se sugiere que la familia es la institución con la fuerza necesaria para hacerle frente al individualismo que pregona la posmodernidad. Esto, en cierto modo, supondría una vuelta al orden moderno, puesto que es la familia moderna aquella que sostiene al amor como uno de sus pilares. Se ha visto que la re-uniión familiar en la novela supone un bienestar para sus personajes y les concede un final “feliz” porque la niebla se disipa (el término es relativo ya que Alfredo morirá en unos meses. La felicidad de la que se habla es inmediata y temporal, pero satisface al lector).

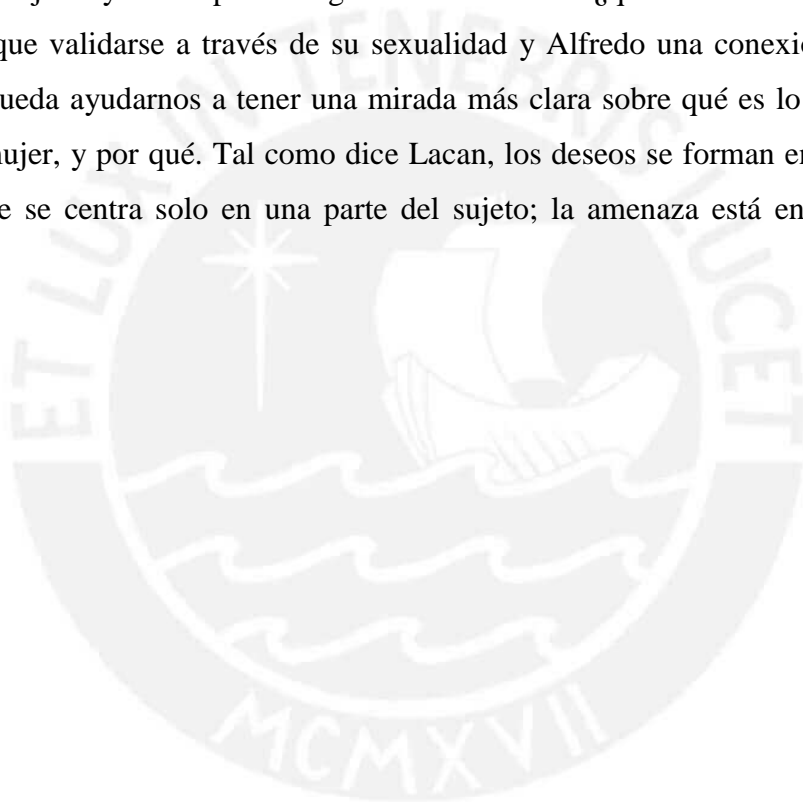
Por otro lado, el retorno a la modernidad desde la posmodernidad se ve como necesario en vista de que necesitamos que el Otro nos recuerde su existencia. Como se ha visto, la posmodernidad es la época en la que se cuestiona el Nombre del Padre y donde el Otro universal ha perdido legitimidad. Al no encontrar pertenencia a un orden, el sujeto se creará el centro de un nuevo orden, lo cual afianzará su narcicismo. Sin embargo, a través del drama de los personajes, la novela denuncia que esto le trae inestabilidad al sujeto. Además, tal como dice Juan Carlos Ubilluz, “durante la modernidad, la fe en la razón mantenía (mal que bien) al individualismo dentro de vastos proyectos colectivos” (22), por lo que una vuelta al orden moderno supondría para el sujeto un menor sentimiento de soledad. No obstante, es un proyecto imposible de pensar en términos de sociedad, pues significaría reconfigurar totalmente el orden. La opción que da la novela a esta problemática es apostar por un proyecto colectivo en una escala que pueda ser manejable: la familia. Se mencionó que esta quizás sea la razón por la cual la novela transcurre en Lima y dentro de una familia de clase media: los personajes se desenvuelven en un imaginario social que busca estar a la vanguardia, pero no escapan del tradicionalismo que supone la institución familiar.

Los personajes de la novela, si bien no son verdaderos sujetos, simbolizan la lucha de todos en la realidad. Así, lo que se ha expuesto sobre *Pudor* demuestra que la novela es síntoma de la sociedad en la que vivimos a partir de la mirada a la familia. En la introducción planteamos averiguar qué noción de familia se propone en un inicio y cómo ésta se repiensa al final. En un inicio, se nos presenta un grupo de individuos que viven bajo el mismo techo, y donde el todo está fragmentado. La posmodernidad se alza como un peligro fulminante para la familia como la conocemos porque vemos que animaliza a sus miembros. Puesto que cada individuo se vuelve centro de su propio universo, el otro se degrada a calidad de instrumento y rival. Esto incitaría el aislamiento, pero también supone que el inconsciente se sienta en mayor libertad para surgir y termine por desequilibrar al sujeto, como vimos que sucede. Ante este problema, la propuesta de Roncagliolo supone volver al tipo de familia moderna donde el amor entre sus miembros sirva como sistema de apoyo. De esta manera, se toma al “animal” y se lo vuelve un “animal social”. No obstante, la pregunta que queda sin resolver es si esta vuelta es la mejor solución, o si sería necesaria una reconstrucción de la sociedad tal como la conocemos para lograrlo. Después de todo, la modernidad tenía también entre sus características al individualismo; el paso hacia la posmodernidad solamente hizo que siga su desarrollo.

En todo caso, deberíamos preguntarnos sobre el tipo de lectura que la novela nos pide. Considero que apunta más a mirarla como posmoderna pese a que enaltece los valores de un tiempo pasado. Como se mencionó en la introducción, esto incluso lo podemos ver en su dimensión formal ya que cada capítulo se centra en la historia de solo un personaje. Se concluye que ni la estructura misma de la novela puede contra la fragmentación de los individuos que viven dentro de ella. Aquí vemos una semejanza entre la familia de la novela y la novela como objeto físico: todos existen bajo una misma estructura pero separados entre sí, aunque eso no quiera decir que uno no aparezca en la historia del otro. Dicha estructura se mantiene hasta el final, y si la novela cierra con la familia unida y feliz es para recordarle al lector que esta imagen es solo fantasía. El optimismo con el que acaba la historia de los personajes a pesar de que las cosas estén mal es más conveniente que el final feliz en la pantalla del televisor; es otro modo que el autor tiene de recordarnos que no podemos eliminar la soledad, pero sí vivir a pesar de ella. Dejemos de buscar un final feliz y re-construyamos la familia con las piezas que se tienen. Así como no hay piezas

perfectas, no hay familias perfectas. La perfección no es más que un fantasma en el cual no debemos creer.

Por otro lado, la novela y esta tesis me deja con las siguientes preguntas: ¿Cómo la novela se inserta dentro de nuestro imaginario y nos influye? Después de la lectura, ¿podemos considerar que estamos trabajando hacia nuestro final feliz o seguimos gozando en soledad? ¿Por qué, a pesar de ser conscientes que necesitamos al otro, promovemos un régimen que nos aísla? Además de estas interrogantes, hay temas en los que este trabajo no ha profundizado, pero considero que también sería importante analizar la relación entre el deseo de estos sujetos y sus respectivos géneros. Vale decir: ¿qué nos dice de la sociedad el que Lucy busque validarse a través de su sexualidad y Alfredo una conexión emocional? Tal vez esto pueda ayudarnos a tener una mirada más clara sobre qué es lo que padece el hombre y la mujer, y por qué. Tal como dice Lacan, los deseos se forman en el campo del Otro, pero este se centra solo en una parte del sujeto; la amenaza está en lo que queda desatendido.



Bibliografía

BARRIG, Maruja.

1979 *Cinturón de castidad: La mujer de clase media en el Perú*. Lima: Mosca Azul.

BRAUNSTEIN, Néstor.

2006 *El goce: un concepto lacaniano*. 2da edición. Buenos Aires: Siglo XXI.

CASTRO, Renato. *Dinámica de la familia peruana*. Sin datos.

CHARLES, Sébastien.

2006 “El individualismo paradójico” En: *Los tiempos hipermodernos*. Traducción de Antonio-Prometeo Moya. Barcelona: Anagrama.

CORTÁZAR, Julio.

1982 *Realidad y literatura en América Latina*. Nueva York: The City College.

DERRIDA, Jacques.

2008 *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Traducción de Cristina de Peretti y Cristina Rodríguez Marciel. Madrid: Trotta.

EVANS, Dylan.

1997 *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*. Buenos Aires: Paidós.

FREUD, Sigmund.

1980 “Más allá del principio del placer” En: *Psicología de las masas – más allá del principio del placer – el porvenir de una ilusión*. 7ma Edición. Madrid: Alianza.

FULLER, Norma.

1993 *Dilemas de la femineidad: Mujeres de clase media en el Perú*. Lima: PUCP.

GONZÁLEZ, Aníbal.

2012 “Journalism and the development of Spanish American narrative”. En: *Revista de estudios hispánicos*. Saint Louis, tomo XLVI, número 8, pp. 51-53. Consulta: 23 de enero de 2016.

https://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/revista_de_estudios_hispanicos/v046/46.1.gonzalez.pdf

HIRIGOYEN, Marie-France.

2013 *Las nuevas soledades. El reto de las relaciones personales en el mundo de hoy*. Traducción de Jordi Terré. Barcelona: Espasa Libros.

KANY, Charles.

1962 *Semántica hispanoamericana*. Traducción de Luis Escolar Bareño. Madrid: Aguilar

LACAN, Jacques.

2005 “La sexualidad en los desfiladeros del significante” y “Del amor a la libido” En: *Seminario XI. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.

LIPOVETSKY, Gilles.

2002 “La sociedad humorística” En: *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama.

MENDOZA, Iván.

2007 *Elección de pareja, unión conyugal y estructura familiar en las clases medias de Lima Metropolitana*. Tesis de magister. PUCP, Lima.

PELLEGRINI, Aldo.

2003 “Lo erótico como sagrado” En: LAWRENCE, D. H. *Pornografía y obscenidad*. 2da edición. Buenos Aires: Argonauta.

PÉREZ FERNÁNDEZ, Robert.

2009 “La construcción social de lo psíquico” En: Conferencia inaugural. Actividades Académicas. Facultad de Psicología de la Universidad de la República. Montevideo.

RONCAGLIOLO, Santiago.

2004 *Pudor*. Lima: Alfaguara.

ROSPIGLIOSI, Sandra.

2012 *Espacios para ser: la organización familiar a partir de la experiencia de tres familias limeñas a inicios del siglo XXI*. Tesis de licenciatura. PUCP. Lima: Fondo Editorial PUCP

ROUDINESCO, Elisabeth.

2003 *La familia en desorden*. Traducción de Horacio Pons. México D.F: FCE

ROUDINESCO, Elisabeth y PLON, Michel.

1998 *Diccionario de psicoanálisis*. Traducción de Jorge Piatigorsky. Buenos Aires: Paidós.

STAVRAKAKIS, Yanis.

2006 “El objeto lacaniano: dialéctica de la imposibilidad social” En: *Lacan y lo político*. Buenos Aires: Prometeo.

UBILLUZ, Juan Carlos.

2006 “El Otro que no existe” En: *Nuevos súbditos: cinismo y perversión en la sociedad contemporánea*. Lima: IEP

ŽIŽEK, Slavoj.

2011 *El acoso de las fantasías*. Madrid: Akal.