GT 6: Cuerpo, Poder y Sociedad

El cuerpo del delito. El cuerpo como texto y delación en *Amor libre* de Roberto de las Carreras

Valentín Davoine Morales

Estudiante de Licenciatura en Letras, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Udelar.

valentin.davoine@gmail.com

0

La presente ponencia manifiesta resultados parciales de la investigación «La espada bifronte. Diálogos textuales entre François Villon y Roberto de las Carreras», financiada por la Comisión Sectorial de Investigación Científica de la Universidad de la República durante el pasado año 2012; proyecto que se nutrió con la generosa orientación académica de la doctora Claudia Pérez, del Instituto de Letras de esta facultad.

Dicha investigación contó con tres ejes conceptuales bien definidos: el estigma como marcador socio-vital; la transgresión como respuesta ante la consiguiente diferenciación social y la pose como nebulosa actitud transgresora, poseedora de una curiosa condición autoestigmatizante. En esta presentación me ceñiré a solamente uno de los dos autores analizados. Confío que quede suficientemente probado al final de mi exposición la completitud, como dicen los matemáticos, de tal objeto de estudio.

1

Roberto de las Carreras fue un hombre marcado. De sus estigmas, el más ignominioso fue, probablemente, su condición de bastardo y con él debió cargar desde el mismo momento de la publicidad de su gestación. Así lo comprendió Carlos María Domínguez cuando tituló su biografía novelada sobre nuestro escritor: *El bastardo. La vida de Roberto de las Carreras y su madre Clara*, decisión sintética y selectiva que habla elocuentemente sobre la interpretación vital del individuo estudiado.

En su condición de estigmatizado Roberto de las Carreras tenía ante sí, de acuerdo a la sociología de Goffman, dos alternativas principales (2008: 61): actuar como si su diferencia manifiesta careciera de importancia; o bien, encubrir con su comportamiento dicha diferencia evidente.

De las Carreras no encubría sus estigmas; muy por el contrario, los blasonaba cuanto podía. Tanto que tampoco la primera alternativa es viable, pues evidentemente para él sus «diferencias manifiestas» sí importaban. Expresado en otros términos, el estatus de naturalidad que otorgó a sus estigmas forzó un desplazamiento de las unidades de prestigio vigentes, en una suerte de negativo cromático que invirtió la posición del estigmatizado con respecto a la de los normales. Desplazamiento e inversión, sin embargo, ficticios, pues tuvieron existencia únicamente en las obras del estigmatizado; de otra manera, textos como *Amor libre* testimoniarían una revolución social que sabemos históricamente inexistente.

Tendremos que diseñar, en consecuencia, una tercera alternativa, consistente en la labor cosmológica del estigmatizado como defensa contra el desprestigio implícito en el estigma. Es, ciertamente, un encubrimiento: tiende a anular, a adormecer el punto de vista ideológico represivo de la sociedad; no a negarlo; pero es un encubrimiento soterrado, pues realiza su tarea de forma tal que ésta es percibida como una exposición; esto es, como una aceptación. Actúa como aquel Ministro ladrón en *La carta robada* de Edgar Allan Poe, quien deja la misiva por él hurtada bien a la vista para así mejor ocultarla de los ojos escrutadores de la Policía francesa.[1]

Pero en definitiva aún no hemos establecido la postura que habría adoptado el estigmatizado Roberto de las Carreras como tal. Los testimonios brindados por sus coetáneos nos muestran a este personaje imbuido del orgullo que manifestó experimentar respecto a su bastardía (en su momento actuaría de igual manera ante su situación de marido traicionado). Este sentimiento jactancioso inunda las páginas de toda su obra literaria. Podemos buscar una explicación posible en Erving Goffman: «la persona que presenta una diferencia bochornosa puede romper con lo que se denomina realidad e intentar obstinadamente emplear una interpretación no convencional acerca del carácter de su identidad social» (2008: 23).

1 «He [the Prefect] never once thought it probable, or possible, that the Minister had deposited the letter immediately beneath the nose of the whole world, by way of best preventing any portion of that world from perceiving it.» (Poe 1945: 213)
[…]
«No sooner had I glanced at this letter, than I concluded it to be that of which I was in search. To be sure, it was, to all appearance, radically different from the one of which the Prefect had read us so minute a description. Here the seal was large and black, with the D-- cipher; there it was small and red, with the ducal arms of the S-- family. Here, the address, to the Minister, diminutive and feminine; there the superscription, to a certain royal personage, was markedly bold and decided; the size alone formed a point of correspondence. But, then, the radicalness of these differences, which was excessive; the dirt; the soiled and torn condition of the paper, so inconsistent with the true methodical habits of D--, and so suggestive of a design to delude the beholder into an idea of the worthlessness of the document; these things, together with the hyper-obtrusive situation of this document, full in the view of every visiter, and thus exactly in accordance with the conclusions to which I had previously arrived; these things, I say, were strongly corroborative of suspicion, in one who came with the intention to suspect.» (216-7)

De igual manera ha opinado la crítica tradicional sobre la vida-obra de Roberto de las Carreras, visión por otra parte coincidente con el veredicto de la sociedad contemporánea a de las Carreras respecto a su supuesta demencia. Un primer cambio direccional tuvo lugar con la obra de Goldaracena, aunque el tono triunfal que impregna su estudio invita al lector a sospechar de la imparcialidad de una investigación destinada a participar en un concurso bajo el patrocinio de un descendiente de Roberto de las Carreras. Con mayor énfasis argumental se deja leer el capitulo dedicado a nuestro autor en la obra de Carla Giaudrone sobre los modelos estético-sexuales del novecientos. Esta estudiosa analizó la obra carreriana como la de un campeón de los derechos femeninos, dejándose acaso atrapar por la dialéctica misionera del escritor y desdeñando o interpretando favorablemente sus contradicciones evidentes y aquellas más basales y recónditas (y más esclarecedoras, como veremos).

Abonando esta hipótesis, Roberto de las Carreras, ya en su juventud, denunció las fallas de la ideología dominante, la burguesa finisecular. Y es que el individuo estigmatizado difícilmente podría ignorar el sambenito de su estigma, aún en sus primeros años, como atinadamente señala Domínguez. La cotidiana convivencia con la tacha, la observación casi etnológica de los efectos conductuales de aquella sobre los demás obligan al estigmatizado a contemplar desde fuera su propia situación. Mirar desde afuera estando adentro es una paradoja de fácil resolución: el estigma literalmente marca al individuo, lo singulariza negativamente pues lo «marca» como un elemento distinto del resto de su grupo social; siendo y sabiéndose diferente, el estigmatizado, ser marginado, observa desde su rincón de oprobio a la sociedad que lo aparta: la mira desde fuera. Es natural, consecuentemente, que se manifieste en el estigmatizado una tendencia a analizar críticamente su entorno social con el fin de rastrear el origen de su situación desventajosa.

Esta mirada desde el exterior tiene consecuencias ambiguas; al decir de Lins Ribeiro (2004: 195):

> Al no participar como nativo en las prácticas sociales de las poblaciones que estudia, en las imposiciones cognitivas de una determinada realidad social, el antropólogo experimenta, existencialmente, el extrañamiento como una unidad contradictoria: al ser, al mismo tiempo, aproximación y distanciamiento.

Si bien de las Carreras era un miembro nativo del grupo social con el que se relacionaba, debido a su posición equívoca en el seno del mismo se vio llevado a adoptar una perspectiva dual, *insider*/*outsider*, que potenció su escrutinio social y le habilitó a percibir con mayor intensidad las falencias del andamiaje ideológico burgués. Y, posteriormente, a denunciarlo.

La actitud irreverente que expresara de las Carreras verbalmente en sus obras iniciales se tornaría, a la vuelta de su viaje mediterráneo, en un engranaje más de una compleja, madura maquinaria performativo-propagandística que incluía mecanismos verbales orales y escritos, vestimenta, gestos, actitudes sociales, entre otros factores.

La praxis de la pose como dispositivo ideológico debió conducir, necesariamente, a una valoración cabal del cuerpo, ostentado o relatado. De acuerdo a Giaudrone (2005: 53):

> En su capacidad de hacer visible y exteriorizar comportamientos, gestos y cuerpos, la pose ocupó un lugar central en la producción de Roberto de las Carreras, quien la asumió como una práctica valiosa que muy poco tuvo que ver con el gesto caricaturesco de afectada frivolidad que describieron la mayoría de sus críticos y biógrafos.

La certidumbre empírica sobre el poder performativo del cuerpo, emanada de la praxis cotidiana de la pose, habría fiscalizado la pluma carreriana en la redacción de su obra literaria.

A continuación veremos un ejemplo de la relevancia del cuerpo enunciado, relatado, como expresión de la ideología autoral.

2

En 1900 Roberto de las Carreras publica la relación de su fracaso amoroso en el asedio de una mujer casada: es el texto titulado *Sueño de Oriente*. En él envuelve en divagues de *voyeur* al objeto de deseo, al que transporta a escenarios y aventuras arábigas de cuño netamente romántico. La profusión de detalles corporales «íntimos» dio lugar al esperable escándalo de sus lectores burgueses, cuyo recato contemplaba con estupor (y tal vez una dosis de avidez) la descripción morosa de caderas, senos y piernas.

Roberto de las Carreras ama a una mujer casada. Las montevideanas de esta condición pertenecen, describe el escritor, a un rebaño de lamentable anatomía, fruto de su vida marital. Escribe de las Carreras respecto de su amada (1967: 48): «Escapa a esa abyección de las formas en medio de las mujeres socialmente entregadas al vicio de la reproducción la elegante Lisette d'Armanville.» Lisette d'Armanville, seudónimo aristocratizante que elige el autor buscando evocar «la figura de una parisiense y de una duquesa» (48). Doble condición tendiente a marcar su singularidad positiva dentro de un colectivo cuya casi totalidad es denostado por el autor; basta recordar cómo comienza *Sueño de Oriente* (47): «Las mujeres de Montevideo, apenas casadas, se hinchan, revientan las líneas, descomponen las formas de su cuerpo.»

Soslayaré un extenso y jugoso fragmento de la descripción de Lisette; he de indicar, únicamente, la descripción de porciones corporales de aquellas que las prendas de vestir solían apartar, pudicamente, de la mirada y del lenguaje: habla, pues, del «valor sugestivo del busto», de «la inflexión ligera de la linea apenas curva de su vientre»; vientre del cual dice que tienta «la mano marcando el camino a la caricia» (49; igual para las dos citas previas). Y los senos y el flanco son también tocados al pasar.

Sin embargo el núcleo de esta descripción viene en párrafo aparte. El apasionado canto a la belleza de las caderas de Lisette anticipa una equivalencia metonímica a la que me referiré en breve.

> Arqueadas sus caderas con briosa turgencia, rebotan bajo el corsé. Tienen a la vez exuberancia y firmeza. Como trazado lineal es imposible suponer contornos más puros y matemáticos, más delicada figura geométrica… No hay nada comparable en las arcadas de la Alhambra!… Parecen irregulares las cejas de las huríes!… Arrancando de la base del busto en dos curvas saltantes y simétricas, se expanden, henchidas y tensas, más voluptuosas que todos los senos!…(49)

La descripción continúa, extensa, exaltatoria. De lo que de ella resta citaré, por significativo, el siguiente enunciado: «Son el ejemplar único entre nosotros de caderas de pura raza» (50).

Estas caderas perfectas son las de Lisette, perfectas aún perteneciendo a una mujer «entregada al vicio de la reproducción». Para admirarlas en su majestuosidad veamos cómo son aquellas entre las cuales descollan (50):

> En el paseo cotidiano, en sucesión ininterrumpida y monótona, pasan caderas; grupas de mujer mal conformadas y toscas, vestidas con faldas sin elegancia, de color subida; caderas de señorita desarrolladas prematuramente y con exceso, que el matrimonio relajará y devastará, entrándoles a saco; caderas obscenas de señora inultilizada; pobres caderas escurridas debajo de los vestidos, por las que se siente lástima; caderas anómalas, disformes, que recuerdan la elefantiasis y recargan el paso lento de la dueño con el portentoso volumen de su giba, destacadas en un redondo escabroso, pasto brutal del apetito […]

Más allá de la evidente agresión contra la institución matrimonial como tema de fondo, factor común de buena parte de su producción literaria, destaca la recurrencia a la descripción corporal como estrategia discursiva. Si bien no seré el primero en señalar cómo Roberto de las Carreras define en este texto a sus conciudadanas en función de la anatomía de sus caderas[2], me parece pertinente hacerlo aquí por cuanto evidencia de forma ejemplar la aplicación de esta estrategia.

Un poco más arriba mencioné que aquellas caderas magnificas eran las de Lisette; seria apropiado enmendar lo expresado y afirmar que ellas *eran*, efectivamente, Lisette. Aún más que estéticos, los motivos que conducen a esta equivalencia son de orden estratégico. Las caderas como símbolo femenino, vinculado a la fertilidad desde las venus paleolíticas, asociado al placer sexual por su proximidad al pubis, identificable en la figura mujeril debido a su especial ensanchamiento.

La identidad entre caderas y mujer, sancionada por de las Carreras (49): «Aparecen las caderas de Lisette!… Las reconozco a la distancia!… Sigo con los ojos entre la multitud, hasta que se pierden, esas caderas que en mi insomnio profano!…», es una audaz metonimia, provocativa por su erotismo llanamente connotativo. El lector, la lectora de extracción burguesa que leyera *Sueño de Oriente* se vería tocado en sus valores estéticos y morales. El poder apelativo (incitativo) de esta obra radica, así, en lo transgresor del cuerpo enunciado.

2 Cfr. Rama 1967: 25.

Señala Ángel Rama en su prólogo a *Psalmo a Venus Cavalieri y otras prosas,* respecto a la cuestión que nos ocupa (1967: 24) que el texto «sonó como un pistoletazo en la siesta montevideana»; sin lugar a dudas ésta era la intención autoral durante la génesis de la obra: conferirle al texto carácter beligerante, incitativo, capaz de provocar en el receptor una reacción más allá del goce o disgusto estético derivado de la lectura.

Acerca de esta ultima cuestión —la de la intención autoral— el mismo critico anota (23-4):

> lo importante era la seducción de mujeres casadas, central ocupación a que consagró sus bien rentados ocios, haciéndose el portaestandarte del «amor libre» según una confusa teoría de los libertarios del siglo XIX que este dandy del 900 utilizó para conferir seriedad a su apetencia de escándalo.

Contra esta «apetencia de escándalo» se pronuncia Carla Giaudrone (2005), quien, como ya hemos observado, entendió el discurso carreriano signado por el deseo de defensa de la mujer oprimida por el macho, mujer objeto más que sujeto en aquella sociedad patriarcal del disciplinamiento de Barrán. «El marido es un atavismo», dice de las Carreras (1968: 74). Quizás en este punto podríamos poner en discusión las diferencias de diversa índole entre el discurso deseado, intencional, consciente, y el discurso real, subyacente, inconsciente. Entre lo que se quiere decir y lo que efectivamente se enuncia. Se trata de una cuestión de gran atractivo, mas de riesgosa ambigüedad epistemológica; la abordaré desde su dimensión lingüística, practicando desde ese análisis textual que Manuel Asensi (2007) denomina crítica literaria una suerte de psicología de igual clase.

Enseguida avanzaremos un poco más en profundidad en este tema.

3

Argumentalmente, *Amor libre. Interviews voluptuosos con Roberto de las Carreras*, publicado en 1902, se desarrolla en torno a dos secciones: la relación de la traición marital sufrida por el escritor, la transición subsecuente y la final reconciliación entre los cónyuges; y las teorías carrerianas en torno al matrimonio, la mujer y el amor. El episodio podría etiquetarse perfectamente como «basado en hechos reales», aunque a modo de oportuno recordatorio se impone la advertencia de Ángel Rama: «nadie realmente sabrá nunca lo que ocurrió ni importa, dado que Roberto de las Carreras sustituyó toda posible interpretación fiel de los hechos por un hilarante relato que hizo aceptar a la ciudad» (1967: 33).

Analizaremos el testimonio literario de Roberto acerca este suceso biográfico. Existen dos niveles evidentes vinculados a un material de esta índole: el hecho en sí, que constituye un mero recorte del plano fenomenológico, y la trama verbal que lo relata; respecto al primer nivel en relación con el segundo poco hay para decir si nos atenemos a la atinada advertencia de Rama. Y es que, como todo testimonio, el que presenta *Amor libre* conlleva implícito una interpretación personal que oscila

entre la mistificación deliberada y aquello que podríamos denominar hechos objetivos y que es la realidad fenomenológica vista a través del prisma particular de la inocente subjetividad del testimoniante.

Si *Sueño de Oriente* presentaba el interés de la transgresión brutal a las normas sociales y a las convenciones literarias, aunada a la declaración desvergonzada de un fracaso amoroso (y tengamos en cuenta que tratamos con un autor que se autoproclamaba «amante de nacimiento» (de las Carreras 1967: 64)), *Amor libre* tiene el incomparable atractivo de mostrarse como el grito de triunfo de una ideología contrahegemónica, grito que es celebración de un estigmatizado por la posesión de un nuevo estigma que lo margina de la sociedad.

Por otra parte, el hecho de que el propio individuo estigmatizado sea quien relate las circunstancias de su estigma, plantea una tensión entre el discurso enunciado y el subyacente. El primero, aquello que explícitamente «dice» el emisor, narra los hechos enmarcándolos en una ideología manifiesta, subversiva; el segundo se va develando paulatinamente mediante el análisis textual, o en términos de Manuel Asensi Pérez (2007: 141), mediante la crítica literaria, que define como «el ejercicio de un sabotaje de aquellas máquinas textuales lineales o no lineales […] que presentan la ideología como algo natural, o bien la cartografía de esos textos que funcionan como un sabotaje de la misma ideología».

Este discurso subyacente es el tercer nivel del texto (recordemos: los dos primeros son los hechos en sí y el texto que los describe) y su delimitación ideológica será el objetivo que procuraré cumplir en lo que resta de esta presentación. Una lectura sin mayores pretensiones hermenéuticas deja la intensa huella del cuerpo como una categoría recurrente en la escritura carreriana, y ya quedó adecuadamente asentado por el ejemplo brindado por *Sueño de Oriente* que esta categoría tiene un valor estratégico muy preciso; pero como arma tiene muchas posibilidades de revelarse espada de doble filo. Mi intención es mostrar cómo este dispositivo verbal, adecuadamente interrogado, puede poner al descubierto aquellas tensiones entre el decir y el sentir; ese segundo filo que amenaza al portador mismo del arma.

El folleto titulado *Amor libre* es la versión de Roberto de las Carreras acerca de los acontecimientos inmediatamente posteriores a su descubrimiento, al retorno de un viaje a Buenos Aires, de su esposa en compañía de un amante, irónicamente llamado también él Roberto. El amorío de su esposa es tal vez la piedra de toque más adecuada para establecer hasta qué punto, qué tan sinceramente Roberto de las Carreras transgredía la ideología hegemónica y cuánto en su transgresión había de pose. En efecto, según Barrán el burgués del novecientos veía en la mujer un emblema de prestigio personal, pero, consecuentemente, una amenaza a su posición dominante. La razón reside en que «en esta cultura en que el hombre tenía el poder, la virilidad era una de las causas esenciales del dominio, pero para turbación e inseguridad del dominador, la probanza de ese poder correspondía en última instancia a su rival, la mujer» (Barrán 1990:160). El adulterio, esto es,

la elección de un otro como sustituto del marido, significaba el reconocimiento tácito por parte de la mujer de la inferior virilidad de aquél. En el caso de un hombre que se preciaba de ser el Amante por antonomasia (de las Carreras 1967: 71) esta puesta en duda de su masculinidad no sólo agredía a su prestigio, sino también a su identidad. La pregunta que se impone, entonces, es si Roberto de las Carreras está brindando su propia vivencia a modo de propaganda anarquista o si es su orgullo herido de macho dominante el que le conduce a redactar las *Interviews*.

Si bien el trasfondo objetivo (la concatenación de sucesos históricos que serían posteriormente narrados en los tres reportajes que componen *Amor libre*) se encuentra cuidadosamente camuflado por el espeso entramado verbal realizado por de las Carreras,[3] el análisis textual de su composición literaria permite detectar una incongruencia clave entre el discurso manifiesto y el subyacente. Se trata de la representación de su esposa Berta, la mujer liberada, conversa al amor libre, cuya exitosa adopción de la doctrina libertaria de nuestro autor éste celebra en *Amor libre*. Aquí Berta es retratada como corresponde a quien mantiene relaciones extramaritales por placer pero sin por eso incurrir en culpa: por poner en práctica el amor libre del que su propio esposo era apóstol insistente. Veremos que el diseño de este personaje no difiere en el fondo del de una mujer burguesa de su tiempo, si bien esta apreciación no es evidente y una lectura desatenta puede dar lugar a interpretaciones fuertemente divergentes de esta, como veremos a continuación.

El análisis pertinente, que podría desarrollarse desde diversas perspectivas, se realizará sobre el cuerpo y su relato.

4

Ya he señalado anteriormente la notoria divergencia entre la interpretación clásica de la obra carreriana (aquella que reúne a críticos como Ángel Rama, Zum Felde, Visca) y la restauradora (de la validez de esa obra, de su condición creadora, de la honestidad de su legado ideológico), posición esta última eficientemente representada por Carla Giaudrone. Esta estudiosa parece incurrir en el mismo vicio que denuncia en la crítica tradicional: una suerte de apriorismo que condiciona al investigador en el acto indeclinablemente ideológico del análisis textual.

De igual manera que los primeros comentaristas de la obra de Roberto de las Carreras suscribiendo la tesis generalizada, partieron de la premisa de la actitud patológica del escritor; así también Giaudrone parece demostrar cierta propensión a interpretar los diversos aspectos de *Amor libre* de acuerdo a sus propias expectativas. El citado capítulo de su estudio donde aborda a nuestro autor expresa su firme convicción en la autenticidad ideológica de textos como *Sueño de Oriente* y

3 Menciona Ángel Rama (1967: 33-4), apoyándose en Julio Herrera y Reissig, el obsesivo troquelamiento de sus producciones verbales. De ser cierto, parece improbable que, siendo tan estrechamente manipulada la estética, la función semántica del lenguaje haya sido descuidada.

principalmente *Amor libre*. Para los fines de esta ponencia resulta de especial interés el análisis que realiza Giaudrone sobre la figura de Berta Bandinelli.

Aún reconociendo en este personaje femenino atributos que tipifican a la mujer malvada romántica, Giaudrone concluye que «[d]e las Carreras marca un desvío significativo en el uso de las representaciones tradicionales de la mujer fatal al darle a Berta una voz y no castigar su rebeldía con la muerte» (2005: 65-6). la investigadora sostiene que el discurso carreriano se articula de manera coherente y que lo contradictorio en su tratamiento de los símbolos «pone en evidencia la complejidad de los usos de los íconos femeninos de perversidad» (65).

No expondré documentalmente la asociación de Berta con el estereotipo maligno de la mujer; para tal fin baste repasar los fragmentos de *Amor libre* citados por Giaudrone en apoyo de tal adjudicación. Me concentraré en demostrar en primer lugar que no es éste el único tipo que representa Berta en *Amor libre*; a partir de esta constatación, desarrollar la siguiente tesis: la caracterización ostensible de Berta como una satisfactoria neófita del amor libre es una mistificación que no se corresponde con la verdadera concepción ideológica del autor con respecto a las mujeres (al personaje Berta como arquetipo mujeril), más cercana a la ideología hegemónica que a la subversiva que de las Carreras se caracterizó por difundir en su vida y obra.

Ahondemos en la caracterización sexual de Berta. Ella es representada como una mujer sexualmente activa, emprendedora; aún más, llega a identificarse con el ideal de la mujer puramente sexual, cuyo deseo insaciable agota las fuerzas generatrices del hombre que participa en la cópula con ella. Es la mujer-fiera (64-6). Sin embargo, es siempre el hombre (Roberto) quien ostenta el conocimiento maduro de la sexualidad (96-7):

> Con un esfuerzo sostenido, hábil, [yo] empujaba una y mil veces hasta el choque de la sensación, a la querida que se abría deliciosamente debajo de mí. [Ella t]ocaba el cenit. Desmayaba. Yo la arrebataba de nuevo. La cabeza flotante, desgajada, ella se abandonaba al enloquecimiento de la ascensión!…[…] ¡Su goce estallaba!
>
> —¡Más! ¡Más! ¡Más!
>
> Yo […] rechazaba, frenético, la desordenada acometida de aquella carne pujante, moviente, victoriosa de la fatiga, ágil, que escapaba, volvía, culebreaba, mordía, en la que yo ahondaba con erótica cólera, en la que hubiera querido penetrar yo, ¡por entero!

Nótese el contraste entre la actividad organizada y madura de Roberto («Con un esfuerzo sostenido, hábil») y el desempeño torpe (inmaduro) de Berta («la desordenada acometida»). También es él quien avala la iniciativa femenina; en definitiva, quien domina el juego sexual y de quien depende el placer erógeno de ella:

> Al colocarla, ella, con una suprema sed de espasmos, en la mirada:

—Que dure mucho… mucho… mucho… (96)

Enloquecida, quiso arrastrar todavía mi mano:

—Hazme morir… hazme morir… queridito!

La envolví con mis miembros, la acurruqué, la inmovilicé. (102)

Clavó en mis ojos sus ojos fijos, desmayados, como haciéndome beber su deseo. Su cara se desencajó retratando una vehemente súplica muda…

Febricitante:

—Tú, sobre mí… (97)

La dependencia es tal que cuando ella desea aún continuar la unión sexual es Roberto quien tiene la potestad de decidir (irrebatiblemente, como se desprende del resto del texto) finalizar el acto; y para esto no necesita valerse de la palabra, basta que su cuerpo se lo ordene al suyo («la envolví con mis miembros, […] la inmovilicé»).

Por otra parte, el último parlamento transcrito nos recuerda otro aspecto de la cuestión que tratamos: en las tres ocasiones que Roberto y Berta tienen relaciones sexuales, las realizan en la postura denominada del misionero (el hombre yaciendo sobre la mujer acostada de espaldas), la cual manifiesta tácitamente la superioridad masculina: el hombre en posición activa, la mujer, pasiva; el hombre guiando el ritmo del coito; y, tanto física como simbólicamente, él situado por encima de ella.[4] Según Barrán, ésta era la única posición considerada aceptable en el mundo burgués finisecular (1990: 175) y su exclusividad como modalidad amatoria en una situación de subversión sexual en la que «el autor desestabiliza los sistemas de sexo/género que delimitan y contienen las fronteras entre los cuerpos y los actos corporales» (Giaudrone 2005: 67-7) debilita la posición contrahegemónica de Roberto de las Carreras.

Sumado a todo esto recurre en el desarrollo del itinerario sexual del relato un simbolismo dual, coherente, que abre aún más fisuras a las pretensiones de Roberto de las Carreras de constituir a su obra en un alarde de la liberación sexual femenina. Este simbolismo establece las relaciones recíprocas entre ambos esposos como un desarrollo metonímico de su vínculo sexual. Durante el primero encuentro sexual de la noche Roberto evoca una suerte de doctrina amatoria en la que funda su conducta en ese aspecto.

Enseña Bilitis: El amor no es un pasatiempo, no es ni siquiera un placer. Es un trabajo áspero, una tarea ímproba, un esfuerzo temerario que rinde. ¡Amante, no descanses, no

4 La connotación simbólica de la postura del misionero tiene, entre otros (lejanos) precedentes, el *Kama Sutra*, donde se dice que la mujer «juega el rol del hombre» cuando se sitúa encima de él (Vatsyáyána 2005:109); en definitiva el lugar del hombre es arriba, dominante, y consecuentemente, el de la mujer, debajo, dominada.

> duermas! ¡Que batan furiosamente tus sienes, que la fatiga desarticule tus miembros, que una barra de fuego, lacerante, atraviese, implacablemente tus tobillos! No pienses en gozar. ¡Has gozar! ¡Sacrifícate, y podrás decir que eres un amante!
>
> Yo recordé a Bilitis. (de las Carreras 1967: 96)

Al finalizar el último encuentro Roberto vuelve a invocar a Bilitis y da cuenta de su desempeño: «Bilitis, consejera del placer, sublime maestra, ¿he cumplido estrictamente tus ritos?» (101) A continuación se declara su sacerdote, como ya había hecho previamente respecto de Afrodita («invoqué a la sensual Afrodita, pidiéndole hiciera descender sobre la médula de su sacerdote» etc., 96). Sobre Berta el escritor declara: «¡Oh Bilitis, es tu santuario! Arde en él la lámpara del Templo…» (101). Por lo tanto, Roberto es el sacerdote del culto de Bilitis, es el oficiante, el ejecutor de las ceremonias amatorias, y Berta es el receptáculo de las mismas, el lugar físico donde éstas se llevan a cabo, donde se homenajea a la deidad. Roberto es sujeto y Berta, objeto.

La obra brinda varios caminos suplementarios para desestabilizar las pretensiones libertarias del autor, rastreando los diversos ingredientes de la receta burguesa de la mujer ideal, como la puerilidad, la debilidad, la virodependencia. Todos ellos los posee la Berta Bandinelli de *Amor libre*, y su coincidencia con el tipo de la mujer fatal que también ostenta el mismo personaje ocasiona una disociación que podría disolverse valiéndonos nuevamente del texto (99):

> —Mira mis brazos. —Y se golpeó uno contra otro sus brazos nerviosos, tendiéndolos—. ¡Tienen músculo! —Crispó una de sus pantorrillas y se destacó briosamente, debajo de la piel, la fibra esculpida. Se explicaba por aquella envoltura, su pujanza para el placer, sus abrazos en los que parece encontrar nuevas fuerzas, su celo poderoso de leona!

La *envoltura*, musculosa, potente, es la que da la clave de su ardorosa condición sexual, de esa índole animal que la asocia a la vampiresa dominante y viril. La envoltura, que como la piel de lobo de los *bersekir* que les confería a esos guerreros escandinavos un carácter invulnerable y bestial, pero sin la cual eran hombres normales y en ocasiones aún más débiles de lo habitual (Anónimo 1998: 55-6); de igual manera, le brindaba a Berta un carácter que disfrazaba el verdadero, el convencional: aniñado, débil, subordinado al hombre.

Bibliografía

De las Carreras, Roberto (1967). *Psalmo a Venus Cavalieri y otras prosas*. Montevideo: Arca.

Anónimo (1998). *Saga de los Volsungos*. Madrid: Gredos.

Asensi Pérez, Manuel (2007). «Crítica, sabotaje y subalternidad». *Lectora* (13): 133-153.

Barrán, José Pedro (1990). *Historia de la sensibilidad en el Uruguay. El disciplinamiento (1860 – 1920)*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

Giaudrone, Carla (2005). *La degeneración del 900: modelos estético-sexuales de la cultura del Uruguay del novecientos.* Montevideo: Trilce.

Goffman, Erving (2008). *Estigma: la identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu.

Lins Ribeiro, Gustavo (2004). «Descotidianizar. Extrañamiento y conciencia práctica, un ensayo sobre la perspectiva antropológica» . En: Mauricio Boivin y Ana Rosato (Eds.), *Constructores de otredad* (194-8). Buenos Aires: Antropofagia.

Poe, Edgar Allan (1846). *Tales*. Londres: Wiley & Putnam.

Rama, Ángel (1967). «Prólogo». En Roberto de las Carreras, *Psalmo a Venus Cavalieri y otras prosas* (7-46). Montevideo: Arca.

Vatsyáyána (2005). *Kama Sutra*. Buenos Aires: Longseller.