



EL PODER DE LA MIRADA HECHO DESEO. ENTREVISTA CON ANA CLAVEL

Natalia Plaza Morales
(Universidad París VIII)

El deseo en tu obra

N.P.M.- Eres una de las escritoras y artistas que, desde mi punto de vista, mejor ha sabido captar la esencia del deseo entre las figuras contemporáneas de letras hispanas. Logras convertir en narración aquello que también Octavio Paz supo revelarnos con su poesía y ensayos. En tus novelas, el deseo es la fuente fundamental de inspiración, la temática que guía la trama y la caracterización de todos y cada uno de tus personajes. ¿Por qué el deseo y su relación con las sombras?

A.C.- Desde que trabajaba mi novela *Cuerpo náufrago* (Alfaguara, México, 2005) me topé con la frase del poeta Píndaro: *El hombre es el sueño de una sombra*. Acostumbro hacer una inmersión en los temas que abordo en mis libros. Así muy pronto descubrí una plegaria del manipulador del teatro de sombras javanés: *Déjame ser una sombra entre tus manos*, que usa el personaje fotógrafo de esa obra, pero que también uso yo como creadora. En esa novela-homenaje al *Orlando* de Virginia Woolf, el personaje central, una mujer de 27 años despierta un día convertida en varón y se apresta de una manera vivaz y lúdica a descubrir rituales de la masculinidad. No es que sea homosexual sino que desea conocer el deseo de los hombres. Muy al principio el narrador reflexiona sobre la nueva identidad de Antonia/Antón: *Los malentendidos empiezan con la apariencia. ¿Somos lo que parecemos? ¿La identidad empieza por lo que vemos? ¿Y qué fue lo que vio Antonia al salir de la cama y descubrirse en el espejo? El cuerpo de su deseo. Entonces habría que admitir que tal vez nos equivocamos: la identidad empieza por lo que deseamos. Secreta, persistente, irrevocablemente. Lo que en realidad nos desea a nosotros* (p. 12). En ese momento percibí entonces una

www.revistaelhipogrifo.com

Rivista Semestrale di Letteratura Ispanoamericana e Comparata

ecuación entre la identidad, el deseo y el deseo que desea a quien desea. Y recordé entonces la frase de Píndaro e intuí que ahí había una relación estrecha con la sombra. Por eso es que Raymundo, el fotógrafo de *Cuerpo náufrago* llega a señalar: *las sombras son siempre entidades deseantes. Nosotros, cuando deseamos, nos convertimos en sombras. Sombras del deseo* (p. 79). Es decir que hay una dialéctica entre el deseo y la sombra, a la que llegué por el desarrollo mismo de mi historia. Ha sido una intuición importante que ha orientado mis indagaciones en las novelas que siguieron después. Máxime que al poco de escribir esa novela leí una frase de Paul Valéry, creo que en *Monsieur Teste*, que hubiera sido terreno fértil como paratexto de *Cuerpo náufrago*: *Es lo desconocido que llevo en mí, lo que me hace ser yo*. La sombra como deseo desconocido que nos define. Pero desde mi primera novela *Los deseos y su sombra* yo andaba haciendo una indagación-formulación simbólica, ¿no? Claro que ahí no se hablaba tanto del deseo erótico, sino del deseo de ser o no ser... Soledad, la protagonista, se encuentra en una crisis severa: entonces pide desaparecer. A ella, a quien los deseos se le cumplen de manera fallida, se le cumple su deseo más secreto. Así es como se vuelve invisible en plena Ciudad de México. Pero que no la vean, no significa que no esté ahí. Sólo que los límites de su cuerpo se vuelven relativos. De cualquier forma, en su relación íntima con otros seres tan marginales como ella en la ciudad, descubre el poder del cuerpo cuando no se somete a la tiranía de la mirada. En su proceso de crecimiento, ella pasa por una etapa de sombra o nigredo.)

N.P.M.- ¿Es tu narrativa una metáfora predicativa que pretende dar forma a una emoción en conflicto permanente?

A.C.- Nunca se me había ocurrido formularlo así... Mi narrativa surge de una inconformidad, una necesidad de decir que no estoy de acuerdo con la forma en que se normaliza el deseo. Recuerdo una intervención de fachada que monté en un edificio institucional, parte del proyecto multimedia de *Cuerpo náufrago*. Era la joven de mi portada, desnuda y con el mingitorio al hombro, y las cintas de *Prohibido pasar... Zona de riesgo* sobre senos y pubis, pero además, al lado, en una tipografía enorme venían las frases: *¿Quién decretó la prohibición? / La identidad comienza con el deseo*. Para mí el deseo es un asunto profundo y escurridizo que siempre nos traspasa y nos rebasa. Incluso, en algunos casos, como dice el narrador de *El dibujante de sombras* (Alfaguara 2009), refiriéndose a las pasiones recién descubiertas de Giotto de Winterthur: *El deseo es luz enceguecedora, tiniebla pura* (p. 116).

N.P.M.- ¿De dónde te viene esta ambición semántica recurrente por narrar el deseo desde múltiples manifestaciones, a menudo no convencionales?

A.C.- No lo sé, pero no lo puedo evitar. Cuando me aventuro en una novela, hago una inmersión completa en sus aguas mentales. Y como te decía, al igual que el manipulador del teatro de sombras javanés, solo pido: *Déjame ser una sombra entre tus manos*. (Y claro, me acuerdo mucho del poema *Ajedrez* de Borges: *¿Qué dios atrás de dios la trama empieza...?*)

N.P.M.- ¿Quiénes son tus precedentes poéticos o académicos en cuanto al deseo?

A.C.- Cernuda, Paz, Valéry, Lispector, Cortázar, Cixous, Lacan, Foucault, Barthes, Bachelard, Baudrillard y muchos otros que ahora se me escapan.

El fetichismo de la mirada

N.P.M.- Me parece que una gran parte de tu obra gira en torno al fetichismo de la mirada, clave semántica en relación con el universo pulsional del deseo, que tan bien logras representar con tus historias. Este efecto narrativo se descifra sobre todo en tu novela *Las Violetas son las flores del deseo*. Aquí, vemos que es la mirada voyerista de un narrador homodiegético la que va revelando al lector sus pensamientos mejor guardados con respecto a un deseo prohibido. En dicha poética, hay una premisa que me impacta como lectora: *La violación comienza con la mirada, cualquiera que se haya asomado al pozo de sus deseos lo sabe*. Esta metáfora predicativa, de gran intensidad semántica, ¿qué sentido encierra con respecto al poder de la mirada para alimentar el deseo y narrarlo en palabras?

A.C.- Decía Lacan que *la mirada es la erección del ojo*. Tenía avanzada la escritura de *Las Violetas son flores del deseo* (2005) cuando encontré la cita en un libro titulado: *Surrealism / Desire Unbound*. Para entonces ya había escrito la frase *La violación comienza con la mirada* con la cual arranca mi noveleta. Y me regocijé porque ambos sabíamos de lo que estábamos hablando. Yo soy totalmente visual. El poder de lo visual ejerce una estética de la seducción y de los intercambios que a su vez define una especie de *Síndrome de Scherezada*: la necesidad de seducir con las palabras. No en balde, cuando leí a Roland Barthes, hice mía su frase: *El texto que usted escribe debe probarme que me desea*.

N.P.M.- Como recurso estético-narrativo, ¿pretendías poner en marcha los mecanismos de la pulsión escópica a través de la escritura o esto es algo a lo que has llegado espontáneamente?

A.C.- Ha sido involuntario. Pero mi pulsión escópica campea por campos de contención y pausa, un asedio amoroso y moroso, nunca pornográfico. Bueno, hasta ahora.

N.P.M.- ¿Qué importancia tienen para ti las figuras artísticas de Hans Bellmer y de Felisberto Hernández a la hora de imaginar la perversión fetichista de tu personaje en esta novela?

A.C.- Todo tuvo que ver con la trama y la coherencia del personaje central. Yo venía de una novela de tono ligero y lúdico sobre la masculinidad y el deseo (*Cuerpo náufrago*) pero me di cuenta que me hacía falta hablar desde la entraña y la víscera de ese deseo. Así que pensé en buscar un deseo de esos terribles que pueden embargar a un hombre. Y se me ocurrió indagar en el deseo del incesto. Pero para explorar mejor ese tabú, imaginé que mi protagonista tenía una fábrica de muñecas y creaba una a imagen y semejanza de la hija amada. De inmediato, recordé las muñecas de *Las Hortensias* de Hernández, una lectura universitaria que me fascinó. Al empezar a trabajar la novela (no puedo empezar si no doy con la primera línea porque me da el tono de la escritura que vendrá), traía clavada en la frente la imagen de la *Poupée* de Bellmer, máxime que yo ya sabía que se trataría del deseo del incesto por una hija pre-púber y Bellmer según había visto yo usaba miembros de muñecas-lolitas con tobilleras y zapatos de escuela. Lo que yo había contemplado de Bellmer eran unas cuantas fotografías que me mostró un amigo fotógrafo, Ricardo Vinós, y tras abismarme en unas cuantas, aparté el libro. Pero cuando estaba yo rumiando la novela, vino esa imagen de la muñeca atada a un árbol y en la sombra el hombre de la gabardina. La busqué y al contemplarla, un ruido ensordecedor interno me llevaba del horror a la fascinación. Entonces, unos segundos después di con la frase con que inicia la novela: *La violación comienza con la mirada*. Acá en México, el crítico Héctor Orestes Aguilar la clasificó entre los diez mejores *incipits* de la literatura mexicana. Yo sé que es un comienzo poderoso, sobre todo porque es verdadero. (Luego le conté a Ricardo Vinós lo que había pasado con aquellas imágenes que no había continuado viendo porque me resultaban demasiado intolerables. Y cómo después habían surgido en el comienzo de la novela y me habían provocado la primera frase. Él me dijo riendo: *Es que Bellmer lo trabaja a uno por dentro*.) Es muy cierto que el peso fetichista en la obra de ambos artistas es sustancial. Pero en principio fueron las necesidades de la

historia las que me llevaron incluso a incluirlos en la narración. Pero nunca pensé en alimentarme de ellos o incorporarlos porque fueran fetichistas, que incluso Bellmer tuviera una estética declarada al respecto de los miembros desarticulados de la muñeca con que juega en sus obras. Dice, por ejemplo, en *Anatomie de l'image: el cuerpo es comparable a una frase que nos invita a desarticularla, para recomponer, a través de una serie de anagramas sin fin, sus contenidos verdaderos*.

La influencia de Duchamp

N.P.M.- Marcel Duchamp es un artista que ha marcado tu obra plástica y visual. De hecho, en alguna de tus entrevistas has resaltado tal fuente inspiración, y el urinario de Duchamp ocupa la portada de tu ready-made de *Cuerpo Náufrago*. Mi pregunta va más allá de la forma en que Duchamp te ha transmitido ideas para dar forma a tus portadas y performances, me gustaría subrayar cómo también este autor ha influido en tu forma de concebir el deseo como marca personal de escritura, ¿es así?

A.C.- Ahora que lo señalas, me doy cuenta que me hizo falta incluirlo en los precedentes que me pedías. Sobre todo porque al desestabilizar las categorías de lo artístico nos dijo a todos los creadores que es posible jugar y atreverse a todo. Su noción de los ready-mades con el concepto de que tienen una *belleza indiferente* creo que, además, marcó en mí una estética que emana del objeto amado, muy del orden de la Lolita puesta al desnudo por sus solteros, merodeadores, cazadores, sobre la que reflexiono en mi reciente libro de ensayo: *Territorio Lolita* (Alfaguara 2017).

La fusión de dimensiones opuestas en tu obra

N.P.M.- Tus creaciones y personajes nos transmiten sensaciones ambivalentes, parecen conciliar una serie de realidades opuestas del lenguaje y de la cultura occidental. Así, tu muñeca para la exposición Las Violetas, transmite a su vez ternura y violencia: un cuerpo metafóricamente ensangrentado relleno de flores, de violetas. La fotografía de la portada de *Las Violetas son las flores del deseo*, muestra la imagen del órgano genital femenino de una niña vestida de escolar, cuya representación nos sugiere a la vez una sensación de transgresión e inocencia. El ready-made de *Cuerpo Náufrago* toma el Urinario de Duchamp y el cuadro de Jean -Auguste-Dominique Ingres, La Fontaine, y logra conciliar lo

clásico y lo moderno, es decir, imagen pensante e imagen visual. ¿Es una de tus pretensiones fundamentales fusionar dimensiones hasta ahora opuestas y relacionarlas con los ámbitos del cuerpo y de la sexualidad?

A.C.– No, son intuiciones que me rebasan. Pero sobre todo, son imágenes que me seducen por su belleza inherente, indiferente. Una belleza que me trabaja por dentro, sin que yo me dé cuenta.

El urinario de Duchamp en Cuerpo Náufrago

N.P.M.– En este sentido, *Cuerpo Náufrago* es una novela en la que interpreto el mito del andrógino en relación con un personaje que parece evolucionar como una imbricación de los dos sexos normativos; Y en cuya narrativa, el urinario de Duchamp cobra fuerza, precisamente con la astucia de borrar las dicotomías genéricas que hacen que las cosas y los seres se perciban en opuestos. Con la caracterización de Antonia, los binarismos de masculino / femenino, hombre/ mujer, parecen perder importancia. La protagonista es una fetichista de los urinarios que sabe adaptarse de manera óptima a su nuevo sexo, a pesar de haber crecido con un género opuesto. Mi pregunta es, ¿por qué elegiste el urinario de Duchamp para reinventar un personaje tan original que consigue desestabilizar el género normativo gracias a su nuevo cambio de sexo? ¿Cómo te vino tal idea?

A.C.– Desde que vi un primer mingitorio, el objeto atisbado en un baño de hombres entreabierto, la imagen me resultó inquietante. Tendría unos 19 años y creo que nunca antes había visto uno en vivo. Entonces recordé el ready-made de Duchamp que había visto en fotografías en la preparatoria. No pude sustraerme a su seducción inmanente de ese objeto fetiche. Como mi mirada no estaba acostumbrada a topármelos, pude ver en él su calidad limítrofe para ubicarte en la trama de su erotización. Luego vino la frase juguetona de Duchamp: *No tenemos más que por hembra al mingitorio, y de eso vivimos*. Como el personaje de Antonia cambia de sexo, me pareció que era buena idea situar su performatividad de género en función de él. Y descubrí la belleza femenina y lúbrica de esos objetos. La fascinación de Antonia por estos objetos que la espejeaban y reflectaban su deseo, se convirtió en mi fascinación también. Tengo una colección de fotos que es posible ver en la página web de *Cuerpo náufrago*. Toda esa inmersión siguiendo el fetichismo de Antonia me llevó a montar mi primer multimedia que titulé precisamente: *Cuerpo náufrago / Ready-made multimedia para bucear en la identidad y el deseo*.

Las etiquetas genéricas

N.P.M.- Tus narraciones sobre la sexualidad y el género se trasladan más al ámbito metafísico y nos acercan al concepto de performatividad puesto en marcha en los discursos de J.L. Austin, de Jacques Derrida y Judith Butler, autora que aplica estas ideas al género. Para Austin, el acto del habla es un proceso repetitivo y depende de un contexto determinado. Así según Derrida, los actos, los comportamientos y las acciones, nos reenvían a conceptos e ideas ya preestablecidos, de manera que no existe un discurso original e único. Butler ha llevado el concepto de performatividad hacia el género. En tu caso, con tu novela *Cuerpo Náufrago*, también tú teorizas de una manera ficcionada sobre la performatividad y las etiquetas genéricas con metáforas como la de los baños o con la caracterización de Antonia. En los baños, aparecen las etiquetas de Expreso / Capuchino para figurar el género masculino/ femenino. ¿Se trata de un juego de la escritura o realmente te gustaría acabar con dichas etiquetas que tanto nos determinan?

A.C.- Lo de las etiquetas Expreso / Capuchino en las puertas de los baños lo vi en una cafetería de la Ciudad de México. No me interesa acabar con etiquetas cuando escribo ficción. Pero sí desestabilizar, ampliar los horizontes de percepción en torno a la materia proteica y escurridiza del deseo.

Las ninfas a veces sonríen. Las etiquetas genéricas

N.P.M.- *Las Ninfas a veces sonríen.* Cuando leí esta novela, pensé: por fin un arquetipo femenino que no se siente en ningún momento culpable de desear y de sentirse deseado, un personaje que juega sin miedo con su cuerpo erotizado. ¿Qué te inspiró la creación de este personaje?

A.C.- En una entrevista televisiva sobre *Las Violetas son flores del deseo*, el conductor, Sergio Sarmiento, que se había mostrado fascinado con su trama, me preguntó por qué sólo había trabajado la voz de Julián Mercader, que por qué no le había dado voz a Violeta. Pero Violeta sólo era un pretexto para indagar en el deseo masculino, un deseo desde la víscera y el instinto. Pero la idea me rondó y cuando tuve frente la posibilidad de recrear el personaje de una ninfa en nuestros días, se me ocurrió hacerlo desde la perspectiva de ella. Por supuesto, a la hora de concebir una especie de educación sentimental de mi personaje, pensé en dar cuenta desde sus primeras etapas: la infancia y la pubertad, y luego

extenderla a la adolescencia y a su adultez. Ineludiblemente iba a desarrollar su fase de nínfula. Se me ocurrió entonces que no iba a hacerlo desde un punto de vista culpígeno ni de víctima. Que hacerlo así iba a llevarme a repetir esquemas ya desarrollados. Y es que desde un principio Ada recuerda su fase inicial como el manar de una fuente. En ese sentido la escritura se desparramó conforme al concepto original de la ninfa: como fuente, como diosa de la naturaleza. Yo tenía en mente cuando escribí el capítulo inicial de *Las ninfas a veces sonríen* el cuadro de Boticelli: *El nacimiento de Venus*. Así que en buena medida, lo que hice fue una suerte de ecfrosis. Pero fue muy importante la voluntad de goce y exploración permisiva para llegar a uno de las ideas fundamentales de esa novela: el cuerpo como nuestro Paraíso más próximo. Y luego ya no hice más que ser coherente con esa premisa. Ada se asume como diosa por voluntad propia e impone a los otros su potestad. No es que no viva situaciones espinosas, pero siempre las transforma en materia gozosa, una oportunidad para ejercer su libertad. Ada nunca se victimiza, siempre decide sobre su placer. Transforma la realidad aparente en una voluntad que le permite asumir un papel hegemónico frente a los otros y frente a ella misma. Es una suerte de Lolita sin culpa y dueña de su placer.

Un busto sin cabeza

N.P.M.– Con respeto a la imagen de *Las Ninfas a veces sonríen* y la fotografía de la portada de *Las Violetas son las flores del deseo*, vemos que tales cuerpos femeninos aparecen sin cabeza, representados como tan solo un busto. ¿Por qué la ninfa no tiene cabeza? ¿Se trata de una estrategia visual para romper con esta tradición del cuerpo de mujer en cuanto al gesto de mirar y al sentirse mirada? ¿De acabar con la dualidad *objeto de deseo / objeto deseado*? ¿O quizás de una metáfora para reflejar a estos personajes como sólo cuerpo?

A.C.– La ninfa de la portada del libro sí tiene cabeza:



Fue en otras intervenciones que hice para el multimedia *Las ninfas a veces sonríen / Cinco rutas para explorar el misterio de una sonrisa*, donde presenté el torso sin cabeza de un maniquí al que coroné de flores:



Hubo otra intervención en la que sólo presenté una cabeza de maniquí fracturada, a la cual le brotaban flores por la resquebrajadura:



Tanto el torso como la cabeza de maniquí me parecía que podían formar parte de una estatuaria contemporánea. Intervenirlas con flores, o pintarle los pezones al torso blanco, formaba parte de refrendar una cierta naturaleza femenina pródiga y sensual: que la ninfa no manara agua sino flores, rosas. Antes llamaba a estas intervenciones como posibilidades multimedia, pero ahora, desde el proyecto surgido a partir de mi novela *El amor es hambre (En todo corazón habita un bosque / Enramadas de El amor es hambre)*, di con un término novedoso: propuestas *transliterarias*. Defino así el concepto de *transliteratura*: una propuesta que surge del libro y que, al extenderse a otros medios, continúa proponiendo otras formas de *escritura* o de *literatura trasmutada*, dirigida a nuevos públicos que puedan hacer el camino de retorno al libro y a la experiencia lectora desde diferentes medios y plataformas audiovisuales, plásticas, performativas y/o digitales. En realidad, aunque el concepto se desarrolló a partir de esta novela, lo que he venido haciendo en mis propuestas multimedia anteriores es transliteratura. Y con ello quiero decir que las obras surgidas en el proyecto multimedia de *Las ninfas a veces sonrían* desarrollan conceptos transliterarios derivados del libro. Mis propuestas transliterarias no adaptan, sino que crean un espacio no configurado en el libro, son espacios de incertidumbre creativa y pre-intra-trans-verbales que encuentran una nueva conformación no-verbal multimedial. Y son también posibilidades lúdicas: ¿una cabeza de maniquí de mujer rota a la que le salen en vez de ideas, flores... Ah... me faltó: ahora que escribo esto se me ocurre que pude haberle puestos un ramillete de esas flores llamadas *pensamientos*?, ¿un torso que en vez de cabeza lleva un ramo de flores? Pero también me interesa que el resultado sea una imagen atractiva, que seduzca al espectador, casi que lo mesmerice porque ante un encuentro con la belleza, o apenas un parpadeo o su

insinuación, surge la posibilidad de que se remueva el Misterio interior. Así el pedestal que estuvo al centro de la exposición, un cajón de madera con un cartel que decía: *Espacio disponible para cualquier diosa o dios que lo quiera ocupar*. Los guardias del Centro Cultural Bella Época tenían la instrucción de dejar que la gente se subiera en él, que posara como diosa o dios, y se tomara incluso fotos si así lo deseaba hacer. Y bueno, esta era una idea derivada de algún modo de la novela, de esa potestad con que se erige Ada como diosa en la vida.



Las muñecas en tu obra

N.P.M.– Permíteme felicitarte por tus Violetas, creaciones plásticas y narrativas fantásticas, de gran relevancia para la crítica literaria. Me parece que, en tu exposición para Las Violetas, sigues una tradición vanguardista que es aquella de la muñeca, del androide o autómata... un ser de tamaño real que alimenta el deseo de un público voyerista y que logra subvertir su esencia inanimada en aquel sujeto que la desea. Una tradición que ha sido puesta en marcha por artistas internacionales como Bellmer o Reverón. Explícanos, ¿existía una intención al crear tus Violetas como seres que deleitan al espectador con una belleza corporal extraña, cercana a lo prohibido? ¿en qué seguirían tus muñecas esta tradición y qué aportan estos seres con respecto a otras muñecas anteriores?

A.C.– Esto no le he dicho antes, pero la verdad es que yo quería usar maniqués púberes. Pero me aterrorizaba que fueran a juzgarlo como una provocación pederasta. Entonces preferí trabajar con las muñecas de cartón de una tradición artesanal mexicana: las Lupitas pero crecidas a tamaño natural. Y le di a cada artista una muñeca de cartón y yo me quedé con una. Recuerdo que en plan de juego, le dije a cada artista: *Haz con ella lo que quieras. Destázala, adórnala, píntala... Lo que tú quieras.* Y yo me divertí mucho cortando a la mía, casi con el placer de la infancia con que jugaba a las muñecas. Pero la idea de las muñecas en sí como simulacros fetichistas derivó de las necesidades de la novela: un objeto en el cual ritualizar el deseo del protagonista por su hija Violeta. Lo que siguió a nivel *transliterario* y multimedial fue la impronta de juego de Duchamp y los surrealistas. Se me ocurrió una instalación con las piernas abiertas de un maniquí y entre ellas coloqué un diafragma fotográfico antiguo para atisbar una serie de diapositivas, todas ellas derivadas de *El origen del mundo* de Courbet y *Étant donée* de Duchamp, en una versión escolar y contemporánea (como la portada del libro): una suerte de cinematógrafo personal que le hubiera encantado a Bellmer y a Buñuel. En un principio a las piernas de maniquí les coloqué calcetas y zapatos escolares de púber. Pero fue demasiado fuerte hasta para mí. Así que la presenté desnuda, como un maniquí cualquiera.



El deseo perverso con voz masculina

N.P.M.– En *Las Violetas son las flores del deseo*, Julián Mercader es un personaje perverso obsesionado con el cuerpo de su hija adolescente, un deseo real que contempla en absoluto silencio. ¿Por qué elegiste escribir con voz masculina un deseo perverso? ¿Existe una intención buscada para no dar voz a Violeta en esta historia?

A.C.– Ya he comentado las razones que me llevaron a buscar explorar el deseo masculino más desde la entraña. Hubo dos razones además que me maravillaron: una, la revelación de un amigo que se descubrió de pronto deseando a su hija adolescente sin saber que era ella (en cuanto lo supo desvió la mirada, pero reconocería más tarde que el deseo había saltado como liebre...); dos, la revelación de un sueño que me fue confiado por ese mismo amigo, sobre una violación que perpetraba a una mujer muda y el alivio de saber que no podría acusarlo (la verdad, no recuerdo si me contó primero el sueño o después de la experiencia que tuvo con su hija cuando la descubrió y luego tuvo que desviar la mirada). Yo me fasciné con esas dos imágenes y quise ahondar en el deseo masculino... En una parte de mi *Territorio Lolita* exploro sobre el ciclópeo deseo masculino, sobre la capacidad del deseante para proyectar su deseo en el objeto-sujeto amado y crearlo fantasmática mente, incluso adulterarlo, como cuando Humbert reconoce en uno de los escasos momentos de lucidez en que consigue escapar a la dualidad de adorar o denostar a Lolita: *lo que había poseído frenéticamente, cobijándolo en mi regazo, empotrándolo, no era ella misma, sino mi propia creación, otra Lolita fantástica, acaso más real que Lolita*. Creo que no hubiera podido ver tan claramente cómo el deseo masculino pasa de la idealización del arquetipo a su perversión en el estereotipo, sin rozar

www.revistaelhipogrifo.com

Rivista Semestrale di Letteratura Ispanoamericana e Comparata

apenas la interioridad de la nífula y su legítimo deseo, de no ser por la manera en que me acerqué a las Violetas vistas desde la mirada tantálica de Julián Mercader. Pero también es cierto que pensar en ese territorio casi inexplorado de la interioridad de la nífula y su deseo legítimo fue posible por *Las ninfas a veces sonrían* con su goce sin culpa y *El amor es hambre* con su Caperucita como hermana menor de Lolita.