

MONSTRUO Y NACIÓN:
UNA LECTURA DE *EL HOMBRE DE HIERRO*

POR

NATHALIE BOUZAGLO
Northwestern University

I. UN CASO DE AMOR PÓSTUMO

La novela *El hombre de hierro* (1907),¹ del venezolano Rufino Blanco Fombona, comienza con una descripción de la casa, del hogar, como un espacio irremediadamente perdido. A partir de la imagen del caserón de la familia Luz, se va narrando la historia de María, la protagonista, quien acaba de perder a su marido Crispín Luz. La imagen de una casa agónica, en donde flota “un olor a creolina y éter” (4), da inicio retrospectivo a la trágica historia de María. Se va revelando, poco a poco, una ciudad y una casa que despiertan a la modernidad; a una modernidad que ha matado a Crispín y, junto a él, ha eliminado cualquier posibilidad de matrimonio, familia y hogar ideal.

Ese comienzo poco común en una novela de principios del siglo xx coincide casi literalmente con el final de la novela. El texto anuncia –desde sus primeras líneas– la imagen de una casa arruinada: una especie de gesto enfático que impone la imposibilidad de reconstrucción o reinención de una economía doméstica “productiva”, “idílica”. Sin embargo y paradójicamente, en esta narración no dejan de operar mecanismos que siguen esencializando nostálgicamente la idea de una familia, un hogar, una nación, que se ha perdido irremediadamente.

La muerte de Crispín genera un ostentoso, pero decadente, velorio. Es allí donde María reflexiona acerca de todo lo que ha perdido a raíz de una muerte que deseaba secretamente. La tristeza de la viuda sorprende a sus familiares, ya que para todos era evidente que María no toleraba a su impotente, viejo y poco seductor marido. Según cuenta el narrador:

Lo cierto es que María, como ella a menudo lo repetía, se casó por falta de voluntad, por seguir la corriente, porque su prima se casaba, porque era menester

¹ La primera publicación de 1907 es de la Imprenta Americana. En adelante voy a citar de la edición de Monte Ávila (1988).

no quedarse para beata, o –lo que más la horrorizaba– para cuidar los chicos de Rosalía. (137)

Su prima, Rosalía, concluye: “Tu caso es raro, chica. Un caso de amor póstumo” (6). La narración, entonces, da un paso atrás, como si se adentrara en la causa culposa de este “amor póstumo”, y empieza a contar cómo María se enamora apasionadamente de Brummel,² un dandy, comerciante, corrupto y tan preocupado por su apariencia física que parece un “varón disfrazado de mujer”. Brummel es el hombre que rápidamente se convierte en el amante de María, a pesar de ser arrogante, orgulloso, derrochador y corrupto, porque a él “todos los hombres le abren los brazos y todas las mujeres abren las piernas” (121).

Quisiera detenerme en la manera en que se narra la relación triangular en esta novela, tomando en cuenta que el omnisciente narrador condena explícitamente a los participantes. Sobre el proceso de contar una relación ilícita, me interesa precisamente la manera de narrar una experiencia que se desea eliminar, borrar. El adulterio podría pensarse como cualquier otro tipo de adulteración; y la adulteración, como cualquier mezcla, alteración o cambio; para entonces preguntar si es posible narrar la adulteración de manera efectiva cuando el texto busca ‘transmitir’ lo contrario, esto es, orden, homogeneidad y estabilidad. ¿Podiera ser que el orden o la estabilidad fueran inexpresables e incluso inalcanzables sin la adulteración?

Estas preguntas son de particular relevancia en el contexto del fin del siglo xix y principios del siglo xx. Rufino Blanco Fombona fue un funcionario del estado,³ formaba parte de los hombres que se ocuparon de consolidar los proyectos nacionales. Mi propuesta señala que la descripción misma del adulterio sentimental ayuda a adulterar la manera de imaginarse las políticas del cuerpo en el desborde del proyecto nacional que insiste en delimitar lo “normal” y lo “anormal”. Es decir, propongo una lectura que revise cómo un autor que aparece con frecuencia en la esfera pública insiste en las implicaciones de una sexualidad improductiva (y contagiosa) que corrompe la estabilidad matrimonial, y por lo tanto parecería que atenta contra la familia como fundamento biológico y simbólico de la nación.

Es importante subrayar que cuando en las narrativas del siglo xix y principios del xx se presenta alguna relación de adulterio, se percibe, junto a ella, cierta inseguridad o ansiedad, causada por la amenaza de una pérdida irreparable. El

² Vale la pena recordar que el “modelo” del dandy en la sociedad británica se llamaba George Bryan Brummell (1778-1840), más conocido como “Beau Brummell”.

³ Rufino Blanco Fombona trabajó en la Revolución Legalista y, a raíz de ello, fue cónsul en Filadelfia, Santo Domingo y Ámsterdam. A su regreso a Venezuela, en 1905, fue designado gobernador del Territorio Federal Amazonas. Durante su ejercicio del cargo luchó contra el monopolio de la explotación del caucho que se practicaba en la región, por lo que terminó preso por unos años. Durante los años que pasó en la prisión de Ciudad Bolívar escribió *El hombre de hierro*.

adulterio hace de la familia, del hogar, un lugar inestable, un lugar potencialmente desintegrable. Sin embargo, las consecuencias del adulterio no sólo implican pérdidas, o posibles pérdidas, sino que también esconden una provocativa posibilidad de ganancia: experiencia, intriga, goce, o simplemente un “viaje” para escapar del aburrimiento. Es evidente, tiene que haber potencialidad de ganancia para que exista un incentivo para cometer la “infracción”. Pero no puede haber adulterio si no hay matrimonio, si no existe esa ilusión de punto fijo, de voluntad de fijación, a donde se espera regresar. De este modo, la existencia del adulterio—por su condición referencial— refuerza la existencia de la familia, de la casa, del hogar, en vez de—como suele pensarse— transgredirla. Es decir, el adulterio sólo puede plantearse a partir del matrimonio (que es también la casa, el hogar) y, por lo tanto, lo refuerza. La infidelidad presupone, y quizá crea, el deseo de fidelidad.

Me interesa específicamente la manera de “narrar” el adulterio no sólo como propuesta o respuesta a la preocupación nacional, sino también como un texto lleno de deslices y contradicciones. La ambivalente narración se debe a lo incómodo, pero necesario, que resulta encajar al adulterio, la adulteración, dentro de un espacio nacional; un espacio que a través de un proceso dinámico de ficcionalización busca normalizar cualquier alteración o adulteración.

II. LA PRODUCCIÓN DEL MONSTRUO

La ciudad de Caracas resulta demasiado agitada para María. Ella se enferma frecuentemente y el doctor le recomienda respirar otros aires. Es así como se decide un viaje a Macuto,⁴ a las calurosas orillas del Caribe. El trabajo de Crispín no le permite acompañarla, así que María, en Macuto, encuentra el escenario perfecto para coquetear con su futuro amante. Es relevante que en la mayoría de las novelas de adulterio de la época se traman y tejen planes detectivescos en los que el marido traicionado persigue a los amantes hasta dar con ellos y, acto seguido, se inventan castigos espectaculares. Sin embargo, en esta novela hay un problema mayor: el esposo de María es impotente (o infértil, eso nunca queda claro), lo que implica una falta de virilidad que le impide también darse cuenta de lo que pasa a su alrededor. Es así como *El hombre de hierro* narra la historia de un hombre a quien irónicamente le falta “hierro”, un hombre que no tiene las “herramientas” para sospechar de la traición de su pareja, a pesar de los insistentes anónimos que le llegan a su trabajo

⁴ No deja de llamarme la atención que Macuto sea la ciudad que se escoja como lugar de sanación. En su diario, Blanco Fombona ya mostraba una obsesión con este lugar en donde la gente se divertía mientras el presidente Cipriano Castro agonizaba. Además, despotrica de su gente que—aunque en su mayoría físicamente atractiva— era hipócrita, estúpida, e ingenua (1975: 128-30). De allí, si vale este cruce entre su novela y su diario íntimo, que el *retiro* de María resulte en lugar idílico para que se den, más adelante, los apasionados encuentros con su amante.

y de las múltiples pistas que torpemente va dejando su mujer. Parece entonces que la impotencia, la imposibilidad de penetrar, se relaciona con la incapacidad de penetración, de ver, entender, saber. Sin embargo, sería válido preguntarse si la ceguera de Crispín no esconde más bien una conveniente postura que se asume ante la opción frustrante que sería enfrentarse a sus problemas matrimoniales. Una ceguera –¿necesaria?– que le permite a Crispín ignorar el fracaso de la familia, de la nación; es decir, el fracaso de la familia entendida como fundamento biológico de la nación. Ya lo sugería una reseña que se le hizo a la novela el mismo año de su publicación:

Crispín Luz es un pobre de espíritu, el auténtico bienaventurado para quien fue reservado el reino de los cielos. Hay, sin embargo, una cosa de que él no está destituido, y es la noción y la pasión del honor. Dudó él alguna vez de su María. Pero el crimen de que la sospechaba le parecía tan enorme, tan espantoso, que concluía por arrepentirse y asombrarse de sus dudas. No era la reflexión, no era la convicción tampoco lo que despejaba su espíritu, eran la magnitud y la atrocidad que el crimen de adulterio adquiría en su conciencia, y el peso de este crimen aplastaba sus sospechas. (Jacinto López 303)

Parecería, pues, que el funcionamiento de la nación exige ese negarse a ver, ese cegarse a aquello que amenaza su equilibrio. Asumir las insatisfacciones de María sería, al parecer, mucho más perturbador que pretender que nada pasa. El personaje de Crispín fortalece la idea de la familia como ficción necesaria, ya que él es incapaz de leer y sus incapacidades llegan a los límites de no sospechar incluso cuando se anuncia el embarazo de María, haciendo caso omiso a su impotencia o –para decirlo con las palabras de María– a pesar “de ser incapaz de esa fábrica” (101). De este modo, Crispín celebra su paternidad sin mostrar la menor sospecha, ni descontento: escribe cartas a sus familiares, organiza fiestas en torno al nacimiento y todos –todos menos él– sospechan de la relación ilícita María-Brummel.

Como es de esperar, la relación ilícita de finales del siglo XIX o principios del siglo XX no puede aparecer sin tener algún tipo de castigo o consecuencia, algo que evidencie la “monstruosidad” del comportamiento. En este caso, es el hijo quien “encarna” las consecuencias del “exceso” o de la “desproporción” de la sexualidad de sus padres, y, así, nace un chiquito monstruoso hidrocefálico:

Este ni siquiera llora. Los pies y las manos, enormes para tan diminuto ser, se agitan en el aire, la boca hace una mueca dolorosa, y vuelta a caer quietismo cadavérico. Cuando lo atetan, mama, chupa glotonamente, y luego echa un vómito blanco manchando el babero, la camisita, los cobertores. De sus ojos fluye un pus amarillento, como si el pobrecito mirase por dos úlceras. La boca la tiene choreta, y enorme la cabeza, como una calabaza. (213)

La espectacularidad y el poder de la representación de la enfermedad hacen que el cuerpo que la padezca –o la transmita– se vuelva objeto de exhibición. La enfermedad del hijo de María incita a su examinación y, a través de ella, el cuerpo propio se convierte, en cierto sentido, en un cuerpo ajeno; un gesto que advierte sobre la posibilidad del contagio y sobre la amenaza de convertirse en “otro”. Llama la atención, además, la obsesión del narrador al querer leer la patología o la enfermedad en éste como producto de una relación ilícita. Tal vez, al leer con detenimiento la descripción del chiquillo, se podría sugerir que es casi la descripción de un bebé “normal”. Es decir, las descripciones de los recién nacidos casi siempre parten de un lugar sentimental o afectivo en el que se suele adular cada mínimo gesto posible; esta descripción, sin embargo, perturba por ese intento de “objetividad” pero describe, si no fuera por la aclaratoria que se trata de un “monstruo hidrocefálico”, a un típico recién nacido que tiene los malestares estomacales normales que se producen al ingerir los primeros alimentos y que, además, tiene la anatomía también típica que provoca un parto vaginal. ¿Las muecas, el fluido en los ojos, los movimientos semi-amorfos no son acaso características de cualquier bebé en las primeras horas o días de vida? La patologización de la descripción, no obstante, puede resultar productiva ante los ojos de un narrador que quiere desesperadamente advertir los riesgos biológicos de un acto delictivo tan “grave” como lo es el adulterio femenino. Es como si la enfermedad actuara como lección, como una lección efectista que intenta advertir a través de la exhibición de lo que considera el mal ejemplo, que significa, en este caso, fuera de proporciones, monstruoso.

El cuerpo “choreto” del niño enfermo se visualiza a través de imágenes grotescas (en tanto que son desviaciones de la norma, o se narran con la intención de que parezcan “anormales”), las cuales ponen en escena los riesgos que corre el comportamiento ilícito de María. En *The Female Grotesque*, Mary Russo plantea que el “riesgo” es un discurso altamente ligado a lo grotesco, ya que surge dentro del apretado e incómodo espacio de la normalización (Russo 10-15). Si bien el poder de la normalización obliga a la homogeneidad, pero individualiza al permitir las desviaciones (Foucault), entonces las desviaciones pueden verse como “errores” o como parte del riesgo que crea el discurso de “probabilidad” y “error”.

Este “infeliz disforme” –como llama el narrador al recién nacido– encarna todos los pecados del comportamiento de su madre, quien, para colmo, muestra total indiferencia hacia él. Ella ni siquiera es capaz de pensar en un nombre para “la criatura”. Rosalía, la prima, busca en el almanaque y se da cuenta que el chiquito nació el día de Santa Ana. Con su acostumbrado tono burlón, propone que llamen al niño Ano, en honor a su santo. Comentario que ofende profundamente a Crispín, no sólo por la insolencia de Rosalía, sino porque María se partió de risa ante la sugerencia, a lo que Crispín concluye: “tú no amas al pimpollito” (214). La ausencia

de nombre refuerza el estatuto no-humano del “pimpollito”, quien, además, deviene, en la descripción, casi un animal. El “niño” tiene sólo un “sobrenombre” y es Ano, gesto que refuerza su precario lugar dentro de la comunidad humana.

Se trata quizás de uno de esos males innombrables que ha llegado con la modernidad y sus tentaciones. Este panorama apocalíptico de los ciudadanos modernos, y republicanos, se acentúa en una discusión final sobre el gobierno y la recién estallada guerra, en la cual se comenta: “There is something rotten in the State”. Algo está mal, anuncia la frase hamletiana, la cual aparece en el texto sin mayor explicación o referencia, en inglés y seguida por la misma descripción que aparece al principio de la novela sobre una casa arruinada que vive el luto por la reciente muerte de Crispín. Una casa que augura nostálgicamente la pérdida del añorado “esplendor” que a su vez se relaciona de manera reveladora con la presencia masculina:

En el gran salón de la casa no había hombres. Las mujeres se refugiaban en la antesala, en torno de la viuda y de las amigas íntimas de la viuda. En la atmósfera flotaba un ambiente de creolina y de éter: el fenol desinfectante y el reactivo de los soponcios y de los ataques de nervios. (278)

Se pueden percibir aquí, en pequeña escala, las paradójicas claves del éxito de la sociedad patriarcal, basado en preservar a través de la nostalgia un orden ilusorio de eficiencia masculina que sólo la nostalgia permite reafirmar. En este final, María “comprendió por primera vez lo irremisible de la ausencia de su compañero” y “rompió a llorar de veras con llanto generoso e irrestañable” (279). Las repetidas descripciones de las incapacidades de Crispín se suspenden de nuevo y se recupera nostálgicamente cierta presencia, cierto orden necesario. El bebé, el monstruo, tampoco aparece en esta escena. Como si estratégicamente no quisiera interrumpirse el idílico espacio que la nostalgia de María intenta recuperar.

En fin, el adulterio perturba, desordena y ante el temor al caos se desatan las consecuencias, como lo son un hogar desmoronado y un hijo monstruoso, con la cabeza llena de agua. Sin embargo, lo que más me interesa sobre la descripción del adulterio y su consecuencia (el hijo monstruo) es que en su narración se cuelan posturas ambivalentes ante la presencia del “delito” que presupone un adulterio de principios del siglo xx. El narrador y algunos personajes de la novela parecen debatirse entre la posibilidad de condenar (y enfermar) al delincuente y la de coquetear con el objeto de su condena.

Si bien es lugar común en esta novela dirigirse al acto del adulterio femenino con un tono de condena, hasta el punto de advertir sobre sus consecuencias hereditarias, hay a la vez algunos espacios en donde se excusa, y hasta se incita, su posibilidad. Como si el mismo narrador y los personajes se dejaran seducir por

el comportamiento ilícito de María. Varias veces se menciona que es muy difícil excusar una falta tan grave. No obstante, a pesar de tal insistencia, María no se describe con instinto maternal en ningún episodio; es más bien cínica, y muy poco interesada en los niños. De allí que se intensifique la necesidad de “enfermar” al recién nacido. Quizás la única manera de que no se castigue un comportamiento como el de María, en su época, es que haya sido movida por un instinto maternal. La protagonista de la novela venezolana *Mimí* (1898) de Rafael Cabrera Malo, por ejemplo, es una mujer casada que sufre de histeria por un instinto maternal insatisfecho; ella se vuelve temporalmente un vampiro que succiona a su doctor, quien, a su vez, la cura de la histeria al dejarla embarazada.

El narrador de *El hombre de hierro*, por el contrario, insiste en condenar a María. Queda claro que no hay final feliz posible para ella; sin embargo, hay espacios en donde pareciera que el mismo narrador incita, o justifica, que María cometa el acto de adulterio: “A la sociedad, como a los niños, se le hace apurar la copa más amarga azucarando a la copa los bordes. Una mujer joven y hermosa como María, no tiene derecho de desperdiciar su juventud y su hermosura” (139). El adulterio, entonces, resulta seductor para el narrador, quien sugiere que éste podría “azucarar” la amarga vida marital que lleva María con Crispín. En las novelas de adulterio del fin del siglo XIX y principios del siglo XX, pareciera ser común que, en la descripción del adulterio sentimental, se filtren involuntarios gestos donde el narrador queda seducido, precisamente, ante el objeto donde su moral se acentúa.

Aunque resulta siempre problemático escuchar la voz del autor en el narrador de una novela, sería tal vez sugerente mencionar la relación que tenía el propio autor Rufino Blanco Fombona con el matrimonio. En un comentario titulado “La crisis del matrimonio” que aparece en *La lámpara de Aladino* (1915), Blanco Fombona plantea lo difícil que resulta la vida en pareja en una época en que el matrimonio no es indisoluble, pero la unión libre no puede darse todavía. Concluye: “pues lloremos sobre la fragilidad de nuestras ilusiones. Pero no pretendamos que para seres contingentes, como los hombres, pueda haber nada eterno” (451).⁵

Volviendo a la novela, en las largas conversaciones que se dan entre María y Rosalía, se toca el tema del adulterio con frecuencia y de manera peculiar. Según el narrador, son las ideas y los consejos de Rosalía los que inducen a María a cometer adulterio. Sin embargo, aunque María coquetea con la idea de tener un amante, la palabra adulterio les resulta –a las dos chicas– innombrable: “Ella pensó a menudo en el amor a otro hombre que no fuera su marido, como en algo posible, probable, aceptable; pero la palabra adulterio, que ahora le vino a la punta de la lengua, chocóle instintivamente, con aquella repugnancia que la costumbre nos

⁵ Este comentario podría leerse como un llamado a la legalización del divorcio en Venezuela.

hace contraer, sin analizar, hacia muchas cosas, y que constituye parte de nuestras preocupaciones” (140). Es así como estas mujeres fantasean con la idea de tener amantes en abstracto, idea que hasta ahora sólo conocen a través de la lectura y que les parece seductoramente inconcebible e, incluso, innombrable. Como si la lectura fuera el único contacto posible con ciertas ideas y espacios o, recordando a Emma Bovary, como si crearan un “mundo ideal” a través de las lecturas. Un mundo de deseos que puede ser incluso más concreto y más material que el “mundo real”, el cual, paradójicamente, está sujeto a las “abstractas” normas sociales. Además, la conversación de estas dos mujeres sobre el adulterio hace pensar en la importancia o el peso que se le da al nombrar. La noción althusseriana de interpelación deja claro que al nombrar, el objeto nombrado adquiere visibilidad, ya que sugestiona y de hecho vuelve sujeto aquello que nombra. Reconocer es, entonces, apropiarse: no hay propiedad sin reconocimiento; es decir, si se le llama a alguien obrero es entonces “un obrero”; si se llama a alguien adúltera es “una adúltera” (y no antes). De allí que sea más aceptado que María y Rosalía imaginen, pero que no nombren el acto del adulterio, como si el no nombrar implicara que no existiera la posibilidad como hecho social, o socialmente reconocido y marcado, y a la vez, permitiera la fantasía.

Llama la atención la relación con la lectura o, más bien, la obsesión de la época con la influencia de la lectura en las mujeres. La preocupación consiste en que las mujeres se dejan influenciar por las novelas, así como un lector (obviamente femenino) como Crispín no puede, no soporta, leer a un autor “tan duro” como Nietzsche. Es la lectura lo que les enseña a las mujeres que hay algo deseable o que podría desearse o que se quiere desear. El hecho de que se quiera “algo”, se convierte en que se desee a “alguien”. Con esto queda clara la ironía al percibir la lectura como una herramienta de escape ante, por ejemplo, un matrimonio aburrido. La lectura suele pensarse como una fuerza de “domesticidad” y “privacidad”, como un instrumento que incita a que las mujeres se queden en casa leyendo. El espacio de privacidad de la lectura está ligado al secreto: cualquier fantasía, idea, pensamiento no sólo es válido sino que se escapa de la vigilancia.

Si las mujeres de la familia se atreven a leer, Crispín teme los efectos miméticos de la lectura y se percata de que hay ciertos textos que “no son para todos” (78). Perrín, su jefe, nacido en Curazao, de padre inglés y madre holandesa, es un extranjero muy adinerado que además se ha educado en los mejores lugares. Perrín es posiblemente más parecido a lo que se espera de un “hombre de hierro”: rudo, fuerte, capaz de hacer cualquier cosa por el beneficio de su negocio. Es además un gran lector de Nietzsche, de quien aprende, según él mismo cuenta, los problemas que trae el casarse enamorado, por lo que le recomienda su lectura a Crispín antes de casarse. Perrín no hace más que reírse de Crispín cuando éste le dice que se

casa por amor: “¿por amor? Eso es muy peligroso... este autor opina que a los enamorados no debería permitírseles dar un paso de tal trascendencia como el matrimonio mientras no termine el enamoramiento, que es una especie de locura. Y tiene razón: ¡el acto más importante de la vida efectuado por locos! Vea usted las consecuencias”. A lo que luego añade que “deberían hacerse entre los cónyuges ensayos de cinco años”.

Es difícil resistir la tentación—tal vez forzada—de leer a Crispín en contraposición al superhombre nietzschetiano. La novela insiste en mostrar a Crispín como un hombre “bueno”, “religioso”, “dedicado” y “poco creativo” y, por lo tanto, incapaz de acción, inocente a la hora de captar la malicia de los demás. Se trata de un personaje que puede pensarse como la antítesis del superhombre y, a la vez, como la justificación del mismo; es decir, es el ejemplo perfecto para apuntar a la necesidad de superhombres, en contraposición a lo que él representa.

Así como Nietzsche se presenta como un autor “peligroso” en la novela, un autor al que Crispín no quiere leer porque está prohibido por la Iglesia, no se puede dejar de mencionar a Flaubert y la latente presencia en *El hombre de hierro* de *Madame Bovary*. Emma se acentúa como influencia negativa, y es, además, la referencia de las mujeres para hablar de adulterio. En Macuto, en una de las cenas en que coinciden María y Brummel, ella se olvida del resto de los invitados y se dedica a contemplar y conversar con su futuro amante. Su madrastra, aturdida, le dice: “esos cuchicheos, en público, no te convienen. Tú no eres una madama Bovary” (142). María no se siente culpable de lo que hace, y mientras está con su amante, no se le ocurre, según el narrador, que “aquel amor fuese culpable y su publicación inconveniente” (147).

III. LA NACIÓN ADULTERADA

¿Son las narraciones de adulterio intentos de plasmar el fracaso del proyecto nacional, a través de la disrupción o fracaso de la familia que es el fundamento biológico de la nación? En todo caso, las adulteraciones, las narraciones del fracaso familiar específicamente, son sin duda seductoras, por lo que el narrador de *El hombre de hierro* se encuentra ante un gran conflicto: cómo narrar el “fracaso” del matrimonio a través de sus adulteraciones, sin dejarse seducir por ellas; cómo resistirse al atractivo que ejerce la narración del fracaso.

El hecho de que el texto trace una modernidad adulterada, una nación adulterada, no quiere decir que el mismo se ubique fuera de un proyecto nacional. Ya lo anuncia la novela misma: “There is something rotten in the State”; se anuncia que algo anda mal en el Estado, con lo que queda claro que se está manejando cierta noción de Estado-nación. No son solamente los narradores que proclaman la posibilidad de

la feliz pareja heterosexual los que se instalan dentro del sistema. Propone Slavoj Žižek que lo que realmente amenaza un sistema ideológico no son sus críticos, sino, sorprendentemente, aquellos que se toman el sistema en serio e intentan defenderlo y apoyarlo (27-30). Al fin y al cabo, las críticas garantizan que el sistema se revise y actualice; es decir, al señalarle al sistema sus puntos débiles, permiten que éste los supere. Es así como la crítica que se proponía minar el sistema se convierte, paradójicamente, en garantía de su continuidad. Lo que quiero decir es que cuando un texto desestabiliza el relato familiar o nacional, éste sigue teniendo como punto de referencia el hogar, o la nación, y, en último término, los reafirma.

Es la misma transgresión la que presupone y por lo tanto confirma aquello que se propone transgredir. Precisamente porque el adulterio se suele entender como transgresión social, como oposición o disrupción de la fidelidad, la infidelidad y la fidelidad ocupan polos opuestos de la misma función social, y por lo tanto se refieren a realidades estructuralmente idénticas. Lo que la infidelidad hace, tanto como la fidelidad, es reafirmar las normas. La infracción es parte necesaria de la ley; es la operación que posibilita su funcionamiento. Como afirma Maurice Blanchot en *El paso (no) más allá*, la ley no puede transgredirse a sí misma, ya que existe sólo en relación a su transgresión-infracción. Lo que constituye y justifica la ley es precisamente la infracción y de allí la imposibilidad de que la ley se infrinja a sí misma. La monstruosidad del hijo de María y Brummel pone en evidencia esta estructura; en este caso, la norma no se cumple y el monstruo contribuye a delimitar el comportamiento “normal”.

Cuando María fantasea con la posibilidad de cometer adulterio, en realidad está contribuyendo con la delimitación del funcionamiento de su casa, su hogar, y de sus leyes. María sólo puede ser infiel partiendo de su hogar, de la presencia de un marido a quien se le puede ser infiel. El hijo monstruo enfatiza las consecuencias que arrastra la salida del hogar y, por lo tanto, advierte dramáticamente sus riesgos. El adulterio tiene un papel protagónico en la historia de la novela de Blanco Fombona, por lo que se podría decir que la novela gira en torno a la coyuntura fidelidad-infidelidad: fidelidad vista como la pasión por seguir las normas e infidelidad como la pasión por transgredirlas. Sin embargo, la disyuntiva no se ubica en el par fidelidad-infidelidad, sino en las normas, y aquello que las sustenta. Quizás, el acento en la infidelidad no es más que una manera de desplazar la atención ante el hecho de que las normas son falibles y contingentes, en cuanto estructuras históricas construidas. Según Gilles Deleuze, en *Presentación de Sacher-Masoch*, la ley es por definición “elusiva” e “incomprensible”, por lo que en su “forma pura”, no se sabe ni se puede saber en qué consiste. La ley actúa sin ser conocida, pues señala los límites que se han transgredido sin saber que existían (Deleuze 83-90). Habría que pensar en la pasión con que los sujetos se aferran a las normas concretas, sea

cumplíendolas o transgrediéndolas. El éxito de las normas dictadas por la sociedad, que sí tienen un contenido claro, la pasión con la que los sujetos se aferran a ellas o las transgreden, así sea reafirmandolas, radica en el deseo de evitar enfrentarse al vacío de la ley, al vértigo de la ley.

Si partimos de la idea de que la literatura del siglo XIX y principios del XX jugó algún papel en la construcción de una cultura nacional o ideología específica, la pregunta sería cómo insertar y cómo leer una novela cuyo móvil es una relación triangular. El adulterio que suele ser una transgresión a una norma concreta, de una prohibición, lo que hace es reafirmarla, y por lo tanto refuerza la institución familiar sobre la que se asienta la nación.

No se puede negar el fin didáctico que está presente en las novelas de adulterio de finales del siglo XIX y principios del siglo XX en Latinoamérica, una escritura que exige un público obediente. La novela como instrumento preventivo que se aprovecha de los excesos de los “malos ejemplos” y advierte de sus desproporcionadas consecuencias. Sin embargo, lo que quiero subrayar es que la exhibición del mal ejemplo, a través de la enfermedad/monstruosidad, si bien pone en escena contradicciones y conflictos, es también una manera de exponer comportamientos distintos. El adulterio, en tanto se define a partir de la infidelidad, no es más que un deseo inmenso de fidelidad y, por lo tanto, la proclama. Es decir, el adulterio posibilita, estratégicamente, las ilusiones del hogar y de la familia. Pero quizás la disyuntiva entre fidelidad e infidelidad sea una disyuntiva falsa, aunque útil, y sirva para mantener a los sujetos en el lado de las normas que les permite no ver el otro lado aterrador, incomprensible, que escapa a la representación. Aunque las normas son incapaces, en último término, de organizar ese vacío que se evita, que se intuye como caos, logran fomentar y mantener la ilusión de orden.

La simultaneidad implícita en el adulterio (entre el amante y el esposo) amenaza, en apariencia, el orden social e imposibilita fijar espacios e identidades. Debido a que esta imposibilidad no se reconoce, se desplaza la indecisión a la adúltera sentimental como si ésta fuera el problema. Las adulteraciones se construyen entonces como el eje del mal, de lo inaceptable, pero el problema es que ese eje del mal no es más que una construcción paranoica que, además y a su pesar, suele ser altamente seductora. Por esta razón, el adulterio, en esta novela, provoca una narración que se traiciona a sí misma, o que se fascina inevitablemente con el objeto de su condena.

BIBLIOGRAFÍA

- Blanchot, Maurice. *El paso (no) más allá*. Madrid: Ediciones Paidós Ibérica, 1996.
- Blanco Fombona, Rufino. *El hombre de hierro. Novelín*. Caracas: Monte Ávila, 1992.
- _____. *Rufino Blanco Fombona íntimo: selección y prólogo de Ángel Rama*. Caracas: Monte Ávila, 1975.
- Cabrera Malo, Rafael. *Mimí. Novela nacional*. Caracas: Tip. El Pregonero, 1898.
- Gilles, Deleuze. *Presentación de Sacher-Masoch*. Madrid: Taurus, 1973.
- Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Nueva York: Vintage Books, 1979.
- _____. *The History of Sexuality*. Nueva York: Pantheon Books, 1978.
- López, Jacinto. *Epílogo a Rufino Blanco Fombona. El hombre de hierro. Novelín*. París: Hermanos Garnier, 1914.
- Russo, Mary J. *The Female Grotesque: Risk, Excess, and Modernity*. Nueva York: Routledge, 1995.
- Silva Beauregard, Paulette. *De médicos, idilios y otras historias: relatos sentimentales y diagnósticos de fin de siglo (1880-1910)*. Bogotá: Convenio Andrés Bello, Editorial Universidad de Antioquia, 2000.
- Tanner, Tony. *Adultery in the Novel: Contract and Transgression*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1979.
- Žižek, Slavoj. *NATO, the Left Hand of God?* Nueva York: Small Press Distribution, 2000.