

CASA DE JUEGOS: EL EROTISMO COMO ÉTICA DE LA SUBVERSIÓN

ANNA CHOVER LAFARGA

Universitat de València

Oribas de civil visitan La Habana

Escena del todo usual: en la noche, una mujer espera sentada en el banco de un parque. No es Penélope aunque el imaginario de la espera coincide: un Ulises caribeño vendrá a sacarla del anonadamiento en el que anda inmersa. Cambio de planes inesperado. En la soledad del parque, el repiqueteo de unos tacones que se acercan la inquieta al tiempo que le recuerdan su infancia, cuando jugaba con sus amigas a ser mujer. Ignora que es otro el juego que está a punto de emprender. La normalidad se rompe cuando una mulata «alta, de piernas insuperables» (Chaviano 1999: 11)¹ se sienta a su lado increpándola para entablar conversación. Es su cita pero eso también lo sabrá después, cuando escuche la contraseña acordada.

La escena corresponde al arranque de *Casa de juegos*, el segundo de los textos que componen la trilogía chaviana; una novela a priori erótica aunque de adscripción relativa por su ensamblaje como narración fantástica.² La mujer que espera es Gaia, su protagonista, y la mulata, contra todo pronóstico, Oshún, la Afrodita yorubá y una las deidades más populares de Cuba.³ No es la única. Esta vez Chaviano

¹ CHAVIANO, Daína (1999), *Casa de juegos*, Madrid: Planeta.

² Cabe tener presente que la trayectoria literaria de Daína Chaviano tiene sus bases en el género de ciencia-ficción. De hecho, su primera incursión importante en las letras cubanas fue el Premio David de ciencia-ficción en 1981 por *Los mundos que amo*. Una exitosa colección de cinco relatos que, según opinión de Javier Gómez, inició el reconocimiento masivo de la ciencia-ficción cubana como género, tanto para la crítica como para el público. Otras actividades como la fundación del primer taller literario de Ciencia-Ficción en Cuba, el *Óscar Hurtado*, consolida la afinidad de la autora en el género. Pero será a partir de la publicación de su segundo libro, *Amoroso Planeta* (1983), cuando Chaviano inicia la exploración de lo que se convierte en uno de los *leitmotifs* fundamentales de su obra posterior: la fusión mitología/Ciencia-Ficción; campo temático que ya no abandona y que en *Casa de juegos* se manifiesta bajo un patente erotismo que vertebra toda la novela.

³ Para ser más exactos, en la religión afrocubana Oshún se sincretiza con la Caridad del Cobre, considerada patrona de Cuba. Alicia E. VADILLO (2002: 54 y ss.) documenta que el sincretismo se produce por la asociación de la diosa con el cobre, material utilizado en África para la confección de brazaletes.

construye una trama en la que flirtea con la ambigüedad de dioses humanizados que se mezclan con el resto de personajes. Orishas de civil que domesticarán la conciencia de Gaia hacia formas de sedición internas no visibles en la estructura social:

Su herramienta conspirativa era bastante extraña: avisaba a los descontentos, conminándolos a una aparente obediencia que, sin embargo, no cambiaba la estructura de su pensamiento. Eso habían hecho con ella. Toda la energía empleada en cuestionar órdenes absurdas había sido moldeada —sin que se diera cuenta— por sus peculiares experiencias sexuales. Primero la condicionaron a obedecer; después, tras hacerle saltar las barreras de su libido, fue liberada de esas ataduras que suelen originar mayores represiones. Su actitud cambió. Se dio el lujo de aceptar burlescamente lo que antes provocara en ella reacciones peligrosas. (167-168)

Cuando Eri, su amante, se cruza premeditadamente en la vida de Gaia, ella está a punto de graduarse o de no hacerlo porque en los círculos universitarios ha sido clasificada como estudiante «problemática». Actitud evidenciada por la reticencia mostrada al tener que firmar una circular en la que se compromete a denunciar cualquier atisbo de inconsistencia ideológica contra los postulados marxistas que detecte entre el alumnado. Control ideológico al que se resiste enfrentándose a la institución y haciendo peligrar cualquier posibilidad de futura inserción social. Como vemos, el punto de partida coincide con el planteado en *El hombre, la hembra y el hambre* (1998).⁴ Gaia adopta una postura crítica contra el sistema por una cuestión de coherencia ideológica. La misma que lleva a Claudia a denunciar la venta ilegal de arte y le cuesta el despido sumiéndola en la marginalidad del *jineterismo*. Gaia correrá mejor suerte esta vez ya que accede a firmar la circular, digamos que claudica. Sin darse cuenta, su mente está siendo educada mediante el sometimiento de la libido y, en este punto, Eri tiene un papel protagónico.

Como desdoblamiento del orisha Inle, Eri le enseña a sobrevivir con respecto al sistema político. Pero no es éste el único problema de Gaia, quien, además de tener pequeños enfrentamientos en la facultad, está totalmente traumatizada por la muerte de un amante cuya pérdida la ha sumido en un grave estado de frigidez. Eri, en la humanización de Inle, diagnostica la dolencia y prescribe para su curación cópula sin medida, goce para el cuerpo con el que liberar la mente. Terapia sexual, semen milagroso de orisha.

Ya señalamos que, en la religión yorubá, Inle es el orisha de los médicos y los peces. Considerado dueño del río Bolívar, es conocido además por su extremada belleza y erotismo. La elección de este orisha no es, por tanto, casual. Transfigurado

⁴ CHAVIANO, Daína, *El hombre, la hembra y el hambre*, Madrid, Planeta, 1998.

como Eri en el rol de un joven médico, se instala en la vida de Gaia como un amante, casi como una adicción de la que no puede sustraerse, experimentando cambios en su conciencia después de cada encuentro sexual. Dos líneas argumentales se suceden paralelas: la reinserción de Gaia al medio social bajo una aparente sumisión a los sistemas de control del régimen y la superación de la muerte de su antiguo amante. Muy peculiar este método de curación que organiza la novela bajo la estructura de un aprendizaje, del que la protagonista no es consciente hasta prácticamente llegado el desenlace. Método interrelacionado con la práctica de la santería, donde la magia posibilita el enigma sobre la verdadera identidad de unos personajes que Gaia, junto al lector, irá develando a la par de la curación de su propio trauma.

Se entiende así que la trama de la novela sólo puede ser comprendida a la luz de las creencias de la religión yorubá, de las ceremonias y rituales que constituyen su práctica y a partir de las relaciones entre los dioses y sus creyentes. Para comprender la función de los orishas en el texto cabe apelar a una peculiar teología —común a las distintas religiones afrocubanas— donde el mito es el eslabón inicial de una estructura fuertemente jerarquizada. Así encontramos un panteón organizado a partir de un dios principal que, por razones en las que no vamos a entrar, se separa del mundo y deja en su lugar a divinidades intermedias, los orishas, que funcionan como enlaces entre él y los humanos.⁵

Pero lo que nos interesa para el caso es que, según Argüelles y Hodge, en la naturaleza misma del mito africano está la personificación de las fuerzas naturales, «dar rasgos humanos a las deidades» (Vadillo: 32 y ss.); lo cual implica que un mismo mito puede presentarse con versiones diferentes, descentrando la organización teórica pero al tiempo enriqueciéndola por las posibilidades que le confiere.⁶ Asimismo, las deidades pueden adquirir múltiples formas creando los llamados *caminos* o *avatares*, que describen a las divinidades de maneras diversas e incluso contradictorias; como ocurre en la mescolanza con el santoral católico donde Inle se sincretiza con San Rafael y Oshún con la Caridad del Cobre.

Concretando, venimos a subrayar que la Santería cubana como creencia yorubá —modificada con elementos religiosos de otros cultos africanos y del Catolicismo— posee en su desarrollo un amplio panteón de dioses que se representan con características humanas; dato que nos permite contextualizar la estrategia argumen-

⁵ Otro lugar sería el destinado a los espíritus, quienes también tienen función de intermediarios pero con ciertas limitaciones (Vadillo: 31). Este es el caso que encontramos en Muba y el Indio, dos personajes de *El hombre* que, con roles antitéticos, guían a Claudia en su travesía vital.

⁶ Esta flexibilidad posibilitó que, ante la imposición del santoral católico, se interpretara el santo occidental como una manifestación más del orisha original.

tal de Chaviano. Que los orishas adopten forma humana interponiéndose en el camino de Gaia puede ponerse en relación con la creencia de la regla de Ocha por la cual existe una interacción entre el plano divino y el humano cuyo equilibrio determina la vida del creyente en un plano cotidiano. O sea que, según los preceptos de esta religión, existe la promesa de una existencia armónica que depende del equilibrio del ser humano con fuerzas trascendentales que dirigen la vida.

Gaia, pese a ser agnóstica declarada, en su desesperación acude a los consejos de una santera que contacta con el orisha Eleguá,⁷ quien vaticina los peligros de la desarmonía que padece Gaia con el plano divino, instándola sobre la necesidad de agasajarle para obtener su ayuda. Por prescripción de la santera deberá derramar miel en una esquina de la casa. Un presente para Eleguá con el que restablecer la comunicación entre los dos niveles, una demanda de socorro para quien puede controlar su destino. Porque «el Dios que abre los caminos...» —tal y como rezan los títulos de la primera y segunda parte de la novela— «...también puede cerrarlos» o ayudar a recuperar el epicentro armónico de la vida. En la de Gaia, el oráculo había hablado por boca de la santera y el pronóstico es muy claro. La protagonista no ha conseguido asimilar la muerte de su amante por lo que su deseo anda estancado en una ensoñación funesta somatizada en un cuadro de frigidez. «Su antiguo eros había desaparecido. Abandonó todo esfuerzo cuando se convenció de que explorar aquel vacío era como intentar revivir un cadáver» (31). Dos orishas femeninos la acompañan en su duelo: Oshún Awé, conocida por su tristeza, y Oyá, reina de los cementerios y dueña de la tempestad.⁸ Para salir de su estado y superar el duelo debe abandonar el recuerdo fatal de su amante sustituyéndolo por otro hombre que le permita conectarse con su libido. El resto de la historia ya la sabemos: Gaia conocerá a Eri, encargado de su sanación por precepto divino.

Alicia E. Vadillo se pronuncia sobre este místico proceso de curación puntualizando que en la praxis curativa del orisha tiene un papel crucial el juego, está fundamentada en el carácter lúdico de la imitación. Efectivamente, toda la novela se plantea como un juego de apariencias que posibilita dar lugar a realidades semejantes. Siguiendo los preceptos básicos de la magia, la experiencia de Gaia junto al

⁷ Según información de Alicia E. Vadillo, Eleguá es el orisha que controla el destino ya que posee el don de abrir o cerrar las puertas a los creyentes. «Es dueño de las encrucijadas y vive en las cuatro esquinas», lo que explica que reclame a Gaia la ofrenda de la miel en una esquina de su casa. Tal vez por ser considerado mensajero de los dioses será quien la advierta, mediante la santera, de la gravedad de su situación. Se podría añadir que es «ambivalente, tiene dos valencias: es Eleguá y Eshú; pero además es el principio y el fin; lo bueno y lo malo; la vida y la muerte, la guerra y la tranquilidad; lo uno y lo otro» (Vadillo: 69); valencias contradictorias desde las que también se puede leer el caos en el que se encuentra instalada la protagonista al inicio de la novela.

⁸ Obba, Oyá y Oshún, divinidades fluviales en África, son las tres esposas de Shangó.

orisha constituye una realidad alternativa que, en última instancia, refleja su propio mundo interior. Podemos decir que la autora utiliza el componente mágico como repetición en aras de conseguir un espejismo de realidad. Durante la ceremonia de Iroko, Oshún zanja la curiosidad de Gaia: «Lo que ves es un reflejo de lo que ocurre ahí fuera, al otro lado de la reja. Sólo que a otro nivel». Y continúa:

Para hacer un hechizo, debemos reflejar la realidad que queremos cambiar. Eso es la ceremonia: un acto simbólico. Después las fuerzas se pondrán en movimiento; pero ese movimiento no sirve de nada sin voluntad. [...] Un espejo refleja los objetos; reproduce lo que está frente a él y duplica la realidad. Un reflejo es un duplicado. Lo que está dentro de él es como lo que está fuera. Una parodia de la máxima hermética: lo que está arriba es como lo que está abajo [...] La vida es una repetición. El macrocosmos refleja el microcosmos. La luz y la sombra son dos reflejos diferentes de una misma cosa. (88)

De este modo, la trayectoria de Gaia fluctúa lo sobrenatural como reflejo o duplicación de su propia realidad; táctica en la que entra la humanización de los orishas al tiempo que justifica el componente mágico de la trama por su carácter ambivalente. Una metáfora de realidad en la que la autora se hace eco de la binariedad como aspecto determinante en las religiones de los pueblos yorubás.⁹ Cielo y tierra como partes de un mismo todo, provenientes de una unidad original que se fragmenta en piezas que, por su posición armónica, pueden rehacer, una y otra vez, el todo inicial. Dualidad de la que participa Gaia en su trayecto junto a fuerzas ocultas que pueblan *La Habana*. «Me parece como si estuviera en otra dimensión... Es Cuba, pero al mismo tiempo no lo es» (47), una afirmación que continuamente reitera en su travesía. Es *La Habana* oculta en su versión esotérica, un contraste de claroscuros en el que Gaia presente, intuye, se deja guiar pero nunca ve, ni sabe con certeza.

La casa de juegos

Guiada por el contacto traslúcido de Oshún, Gaia llega a las puertas de la misteriosa casa que da título a la novela:

⁹ Cuenta el babalawo Adalberto García que Obbatalá, el orisha encargado de la creación, utilizó una calabaza llena de tierra, una gallina y una paloma: «Dejó caer la calabaza y ésta se partió en dos: una constituyó el cielo y la otra, la tierra. Así continúa el mito explicando cada una de las cosas que fueron creadas hasta llegar al hombre» (Vadillo: 39 y ss.).

Por fin se detuvieron ante un palacete versallesco, rodeado por una sólida verja de hierro. Tras la maleza del jardín se destacaba el cromatismo de los vitrales, con sus escenas inspiradas en ánforas griegas, paisajes caribeños y arborescencias al estilo art nouveau, donde el alma cubana revelaba sus aristas más alucinantes. Los faunos tocaban sus zamponas entre las palmeras; ninfas amulatas se sumergían en un río para atrapar cangrejos; varios querubos se reclinaban perezosos bajo el sol de mediodía, adormecidos por el susurro de las malangas ornamentales que caían sobre ellos en abanico; un Mercurio en taparrabos sobrevolaba una ciénaga tropical, ignorando a los caimanes con sus fauces abiertas entre los mangles... La noche actuaba como una cámara negra donde relucían las imágenes, permitiendo su contemplación desde la acera (62)

Una descripción alucinante la de los vitrales *art nouveau* que enmarcan la entrada del palacete preludivo, al mismo tiempo, el fabuloso mundo albergado en su interior. Faunos, ninfas, malangas que susurran y dioses entregados a la ociosidad. Arborescencias que imprimen la idea de movimiento, formas estilizadas y ondulantones delimitan la ensoñación modernista que, a continuación, cobra vida en las estancias de esta casa donde la sensorialidad es la única norma y el erotismo el juego por excelencia.

Imposible localizar en términos reales la ubicación de esta casa aunque se erige en mitad de El Vedado. Imposible reconstruir, a la luz del día, el camino que conduce a sus jardines porque esta vez, la única brújula plausible es la sugestión. Ahora bien, que sea real o imaginaria para el caso es lo mismo. Que sea invisible para el resto de los cubanos, que Gaia no pueda explicar dónde estuvo y por qué no transcurría el tiempo son aspectos secundarios de una experiencia que realmente la transformará en su manera de pensar y de sentir. Ensoñación o no, lo cierto es que esta joven que esperaba al inicio de la novela será introducida de la mano de Oshún en una dimensión mítica donde el erotismo adquiere formas surrealistas.

El interior de la casa cumplimenta con creces el espacio fascinante que sus vitrales prometían:

En contraste con la oscuridad exterior, había luz en aquel salón: un fulgor levemente azulado. Varios butacones y divanes yacían esparcidos por doquier; nadie los ocupaba a excepción de dos mujeres que cuchicheaban mientras se servían frutas de un cesto colocado sobre una mesa. El aspecto de ambas no podía ser más extraordinario: se sujetaban los cabellos con cintas, al modo de las antiguas romanas, y vestían túnicas que ceñían sus cuerpos con velos. Sus risas se mezclaban con el ruido de los dientes que rompían la pulpa de los melocotones y las piñas; una de ellas yacía reclinada sobre un banco de alabastro, con las piernas al descubierto. En conjunto, la visión evocaba una de esas bucólicas pinturas victorianas donde la abundancia de tules no hace más que revelar la voluptuosidad de aquello que se pretende cubrir: una escena donde afloraban detalles soñados por artistas de antaño —desnudeces sobre el mármol frío, miradas lánguidas y

rendidas, plumas acariciantes para morir de deseo—, cual futuras reminiscencias de Sade y Masoch. (67)

De nuevo la referencia pictográfica enmarca la escena en un lienzo reanimado en el que Gaia se integrará impregnándose del irrealismo descrito. Al otro lado de la acera queda aparcada la Cuba real con su problemática específica que se difumina ahora en una visión digna de un Leighton o de cualquiera de sus colegas prerrafaelitas. Rememorando el prototipo femenino que tales pintores forjaron, Gaia vestirá dentro de la casa el peplo que caracterizó a las mujeres de la antigua Grecia, pasando a formar parte de esta estampa renacentista de mujeres lánguidas y sensuales, que nada saben de la dificultad de las cubanas para conseguir barra de labios o sombra de ojos. Un ambiente que, además, adquiere tintes oníricos por ese predominio del azul contrapuesto a la no menos simbólica oscuridad de la noche habanera.¹⁰

Sugerentes butacones y divanes que invitan a yacer en una nueva referencia a la decoración *art nouveau* y, de nuevo, la fruta; no como objeto inerte, sino siempre cercana a bocas que la mordisquean y saborean esgrimiendo la voluptuosidad acuosa de su carne como ritual erótico o metáfora del placer. Degustar una piña reclinada sobre un banco con las piernas al descubierto es más que una invitación deshonesto: un acto de seducción en el que se insinúa lo que se deglute, una cosificación del sexo femenino que interpela jugoso a un abismo de sabor.

Nada más erótico como la elucubración sobre aquello que no se muestra, que se intuye apenas entrevisto (pienso en la escena cinematográfica en la Holly Hunter, que interpreta a una mujer privada del habla, rigurosamente vestida, acaricia con sus manos desnudas las teclas del piano, alimentando una tentación hacia lo encubierto que progresivamente se irá destapando, en un juego de prendas que circunda la imagen del cuerpo e incrementa la tensión final del desnudo).¹¹ En la casa, cortinajes antiguos, tules, puertas sólo entreabiertas y, sobre todo, la penumbra acogedora para que los ojos vean sin fatiga, tiene la función de encubrir y tensionar la libido. Actúan como un filtro que detiene por un momento la entrega posterior.

Por otro lado, la autora hace referencia a ciertas reminiscencias del cuadro a Sade y Masoch. De la lectura del texto se infiere que no es sólo una influencia estética de los universos ficcionales creados por estos dos autores decimonónicos. Que

¹⁰ En la ambientación de la casa percibimos un componente cromático importante, asociado a las referencias pictóricas halladas pero también a la representación de los orishas. Azul es el manto de Inle y el halo que reflecta Oshún en su primera aparición; lo que podemos poner en relación con el código cromático utilizado en la religión yorubá: amarillo para Oshún, azul y amarillo para Inle... Código, en ocasiones, modificado por la autora en un gesto más de crear una versión personal sobre el patakí original.

¹¹ Lógicamente, nos referimos a la película *El piano* (1993) dirigida por Jane Campion, por la que Holly Hunter fue premiada con un Óscar a la mejor actriz.

la práctica sexual tiene, en esta novela, un sentido metafísico concomitante a la filosofía sadiana, es un aspecto sobre el que hay que redundar. A su vez, la remisión al mundo novelesco de Sacher-Masoch orientará el análisis hacia la especulación sobre determinadas inclinaciones masoquistas de la protagonista, que tienen que ver con la aniquilación de su voluntad sexual y su comportamiento pasivo como objeto de deseo dentro de la novela.

El encierro

Cuentan que a la edad de setenta y seis años, encerrado en Santa Pelagia, el marqués de Sade utilizó todos los medios que le sugirió su imaginación para seducir y corromper a unos jóvenes que cumplían condena en el mismo corredor.¹² Preso durante unos veinticinco años de su vida, la privación física sin duda alimentó una violencia libidinal que ya poseía y que ni la prisión, ni después el psiquiátrico —instituciones ambas, supuestamente correctivas— consiguieron aminorar. En su celda, el cautivo es presa de un sentimiento de inmensa rebelión que se manifiesta en la redacción de *Las ciento veinte jornadas de Sodoma* —«el relato más impuro que se haya hecho alguna vez desde que el mundo existe»—;¹³ todo un exceso anímico que también detentó su cuerpo mediante una progresiva y sintomática obesidad.

En cierto modo, las coordenadas se asemejan: falta de libertad y un fuerte desorden libidinoso rigen ahora el relato sexual de una joven que, acatando *preceptos inmorales*, será sometida sin objeción. Como en la vida del divino marqués, en este tramo de la de Gaia el sexo nada tiene de desahogo fisiológico porque es, ante todo, filosofía y búsqueda de un sentido trascendente. Ya sabemos que, en este caso, Chaviano discurre una versión mística del erotismo en conexión con el imaginario religioso yorubá. De la mano de tales creencias, en cada encuentro sexual Gaia consigue trascender; como en el sistema kantiano, podemos afirmar que traspasa los límites de la experiencia posible. Un sentido filosófico con el que cuestionar el lastre de su libido mermada, y otro político, con el que se vuelve a poner el acento en el sexo como experiencia al margen del control Estatal. La cama, campo de batalla para ideas y cuerpos:

¹² Esta misma anécdota de la biografía del marqués, fechada en torno a 1803 y que parece ser fue el motivo de su traslado a la casa de salud de Bicetre, aparece recogida por Roland Barthes y Raymond Jean en sendas obras: *Sade, Fourier, Loyola* (Barthes, 1997: 208) y *Un retrato del marqués de Sade* (Jean, 2000: 152). Sobre el contenido filosófico de la obra sadiana se ha consultado también *El pensamiento de Sade* (Paidós: 1969).

¹³ Palabras tomadas del inicio de *Las ciento veinte jornadas de Sodoma*.

El sexo era un recurso poderoso: al contener tabúes milenarios, resultaba también liberador; y en una prisión social podía adquirir trascendencia catártica. No importaba cuán monstruosa fuese la represión: para alguien sin posibilidades de sublevarse, forzar los límites de su erotismo se convertía en un mecanismo de cordura porque se estaba rebelando contra algo que sí podía vencer. (167)

Digamos que Chaviano se propone recuperar para el sexo el poder que le confiere poseer tabúes milenarios. Un ejercicio catártico con el que Gaia encara sus fantasmas subconscientes y sale fortalecida sin trauma posterior. Un espacio predomina bajo pinceladas abstractas: la Isla entera metaforizada en una prisión bordeada por mar, donde los personajes fuerzan los límites del erotismo para gestionar nuevas formas de supervivencia. Siguiendo con el juego de espejos y las posibilidades visionarias de la magia, no es exactamente la Cuba real de los noventa la que albergará las tentativas eróticas de la protagonista. Será una reproducción metonímica de la misma, un palacete versallesco que oculta y condena al cautiverio las escenas lúbricas que la liberarán.

Se ha apuntado la hipótesis de que la angustiosa experiencia de la reclusión pudo potenciar en Sade una violencia pulsional que, finalmente, derivó en locura. Existen, sin embargo, otras connotaciones en su obra sobre las implicaciones del encierro que pueden abordarse en relación a la ficción de Chaviano. Efectivamente, al recorrer las estancias del palacete versallesco —estancias que ocultan el ejercicio del libertinaje al mundo exterior— resulta inevitable la correspondencia con Silling como emblema por excelencia del espacio sadiano.

Silling, ese castillo que Durcet posee en lo más profundo de la selva negra y en el que se encierran los cuatro libertinos de *Las ciento veinte jornadas*, es, como el palacete versallesco de Chaviano, un lugar inaccesible para el resto del mundo. Es más, siguiendo el análisis de Roland Barthes (1997: 25 y ss.), una serie de obstáculos al modo de los cuentos de hadas imposibilitan la entrada de la fortaleza recreada por Sade: los carboneros contrabandistas que no dejan pasar a nadie, una montaña escarpada, un precipicio vertiginoso o un muro de diez metros son sólo algunos de los elementos que hacen de Silling un modelo de encierro encarnizado, perfectamente hermético.

Se da la circunstancia de que el acceso al palacete de Chaviano también está mediatizado por el capricho de un insólito accidente de la naturaleza: «En medio de una apretada urbanización, la calle terminaba abruptamente y el suelo se convertía en un cráter de roca viva. Desde la altura, la tierra mostraba sus entrañas marmóreas» (60). Verdadero capricho de la geografía conocido por algunos cubanos como «el cráter del Vedado», hace del intento de atravesarlo una prueba de supervivencia al más puro estilo de la literatura de aventuras. La amenaza de derrumbe, esa epide-

mía que ha convertido a La Habana en un paisaje nostálgico de la magnificencia que una vez poseyó, incrementan la sensación de peligro:

Junto a la hondonada se alzaba un edificio, al cual se llegaba aventurándose por un corredor de cemento suspendido encima del abismo. Aunque tenía una baranda de hierro, Gaia nunca confió en ese paso; las pocas veces que debió cruzarlo se mantuvo alerta al primer síntoma de derrumbe. (60)

Pese a este tipo de dificultades, el mayor obstáculo para acceder a la casa no es sólo de orden físico sino esotérico, en su condición de permanecer invisible para el resto de transeúntes. Como consecuencia, las verdaderas murallas del palacete son de otra índole, aunque permanece idéntico el modelo de encierro y su función. Palacete o castillo, montaña escarpada o sortilegio de santera, la cuestión es circunscribir la lujuria en un espacio cerrado y, como consecuencia, preservarla de los sistemas punitivos externos. Un aspecto funcional más que necesario en el caso de Sade por su vinculación con el crimen, que Chaviano actualiza ahora en relación al carácter represivo del régimen castrista al que, a su vez, denuncia.

Tras advertir el potencial liberador del sexo en su dimensión social, la casa de juegos se convierte en espacio privilegiado donde dar rienda suelta a la lujuria. Dada la imposibilidad de sublevarse a la represión que padece la sociedad cubana, otra dimensión ajena a los dictados del poder se vislumbra como alternativa plausible sujeta a los designios de lo erótico: la casa de juegos, una alegoría sobre las posibilidades infinitas del erotismo como estética subversiva:

[...] flautas de dimensiones priáicas; brebajes para encender el deseo; artistas del tatuaje que realizaban sus obras en las paredes vaginales; cinturones de castidad con doble cerradura; monturas de donde emergían falos fastuosos para que las ninfómanas colmaran sus ansias de cabalgar sobre ellos; confituras afrodisíacas; gladiadores que ofrecían sus servicios nocturnos, sahumerios narcotizantes; ataúdes donde las mujeres podían esconderse para sacar sus pechos a través de dos agujeros y ofrecerlos anónimamente a los transeúntes... (70)

La enumeración podría prolongarse indefinidamente en lo que parece una versión de Babel con protagonistas del Trópico. No obstante, el interés no reside tanto en el variado compendio de perversidades como en la reiteración de una misma esencia, o sea, el placer convertido en una cualidad intrínseca a la existencia. El fragmento citado ejemplifica puntualmente múltiples actualizaciones del erotismo en cuanto juego o divertimento. Pero más allá de este cariz que no pasa de representarlo en su versión lúdica, como mero entretenimiento (sacar los pechos por dos agujeros y esperar la complicidad azarosa de un anónimo), la práctica erótica es tam-

bién una forma de vida que cobra sentido al quedar circunscrita en los límites de la casa.

Como señalara Barthes, el encierro en Sade no es sólo una precaución de orden práctico para escabullirse de la ley, también le permite desocializar el crimen y convertirlo, gracias a la soledad, en una «*voluptuosidad del ser*» (1997, 26). El placer de la desmesura lo llama Raymond Jean (2000); o, lo que es lo mismo, llevar el sexo al extremo de la muerte, tensionar al máximo sus límites, son características constitutivas de la experiencia sadiana que, ahora, podemos poner en relación al proceso curativo de nuestra protagonista.

Sabemos que Gaia debe abandonar su antiguo Eros, procesar el duelo del amante muerto para superar la frigidez. Motivada por este propósito, aunque guiada por Eri y los ancestros yorubás, entra a formar parte de esta casa donde el erotismo constituye la base de una auténtica autarquía social. Barthes (27 y ss.) refiere cómo en Silling los libertinos, sus ayudantes y sus súbditos forman una sociedad completa con horarios, economía y preceptos morales propios. La historia se repite. En Chaviano como en Sade, la casa de juegos rige su funcionamiento mediante una normativa específica que, ante todo, es absolutamente inmune a los sistemas de control ordinarios del exterior. Aquí como allá, el encierro posibilita la utopía.

La casa tiene una estructura laberíntica que parece multiplicar la profusión de estancias que Gaia recorre desorientada. En las entrañas de esta macroarquitectura, una microsociedad completa se desarrolla y organiza con resortes jerárquicos muy básicos. En la cúspide de la jerarquía, y al modo de la *raza* de los libertinos de Sade, los orishas (Inle y Oshún fundamentalmente) son los responsables de organizar el placer, imponen el proceder de las escenas lúbricas a las que se someten el resto de habitantes. Resto que se organiza en dos clases: los sirvientes, jovencitos semidesnudos encargados de la logística de cada orgía (alimentos, bebidas e higiene de vulvas y falos); y, según la terminología de Barthes, los sujetos de la depravación, una comunidad anónima dedicada exclusivamente a fornicar, las más de las veces según el imperativo libidinal de los orishas.

En definitiva, una peculiar microsociedad en la que Gaia se integra como sujeto privilegiado de depravación, al actuar, paradójicamente, como objeto de deseo primordial para el orisha Inle. Una utopía sólo factible gracias al esquema de encierro que, al producirse al margen de la represión castrista, abre una vía de desarrollo para Gaia, haciendo posible así la superación de su trauma. Reivindicado el poder liberador del sexo en la trayectoria vital de la protagonista, un espacio que hace de éste axioma de su funcionamiento ordinario o cotidiano, le permite abandonarse a los designios de su libido y volver a conectarse con su deseo.

Según esta interpretación, podríamos valorar positivamente el periplo de Gaia dentro de la casa y afirmar que la novela concluye con la curación efectiva de la

protagonista. La escena que cierra el texto vendría a confirmar esta posible lectura: en una ambiente de total normalidad, Gaia es invitada a cenar con la familia de Eri; lo que da a entender que ha rehecho su vida con una nueva pareja. La misma ceiba que presencié el ceremonial orisha alberga un nuevo encuentro sexual a modo de desenlace. A rey muerto rey puesto, «el hombre le alzó la falda y le arrancó la ropa interior» (191). La misma carne antes sometida estrena libido y parece recuperar el ánimo. El coito sustituye al beso en esta parodia de final feliz.

Educación en la lujuria

Mujeres lúbricas, que la voluptuosa Saint-Ange sea vuestro modelo;
a ejemplo suyo despreciad cuanto contraría las leyes divinas del placer,
que la encadenaron toda su vida.

(*La filosofía en el tocador*, Sade 2002: 19)

Efectivamente, una posible lectura de las páginas que concluyen la novela denota la curación de la protagonista y su reinserción satisfactoria en el medio social; tanto a nivel personal, por su recién estrenada relación con Eri, como en el político, al liberarse de toda sospecha sedicionista. Sin embargo, creo que esta interpretación está sujeta a la dictadura del significante ya que, si la releemos con detenimiento, guarda huecos, fallas que la desestabilizan. Gaia deviene curada en la medida en que supera su frigidez y consigue gestionar el duelo, pero este cambio conlleva un alto coste emocional no explicitado en el texto. Sus esquemas mentales resultan modificados a raíz de las visitas a la casa, donde aprende las reglas del placer como imperativo libidinoso del que no podrá sustraerse.

En relación a la polivalente personalidad de Eri/Inle, más que como médico, su proceder con respecto a Gaia y su reciclaje mental también puede entenderse como el de un dómine de la inmoralidad. En este sentido se puede afirmar que esta joven recibe en la casa, más que una curación, una educación en la lujuria; una contraeducación antagónica al sentido edificante socialmente establecido de lo pedagógico. En términos generales, los límites están claramente prescritos: se nos educa para controlar nuestra pasión, en última instancia para ocultarla, cualquier síntoma de exceso es juzgado o incriminado como posible desorden patológico. De ahí el sentido de la casa de juegos y la reclusión de la lujuria. Este es el propósito: desocializarla para exacerbar.

Como consecuencia, la experiencia de Gaia no es diferente, en su finalidad, a la de Eugenia de Mistival en *La filosofía del tocador* (Sade: 2002), lo que nos devuelve al

imaginario sadiano.¹⁴ A la heroína de Sade le bastan siete sesiones de tocador para resultar, recién desvirgada, a la vez incestuosa, adúltera y sodomita. Sus *preceptores inmorales*, la señora de Saint-Ange, el caballero Mirvel y Dolmancé se congratulan de la efectividad de su programa de *educación*; la pedagogía expuesta en ambos casos es la de la perversión. La cita que sirve de epígrafe es un extracto del prólogo de esta obra, un decálogo de principios en el que el divino marqués sigue interpeándonos:

Muchachas demasiado tiempo contenidas en las ataduras absurdas y peligrosas de una virtud fantástica y de una religión repugnante, imitad a la ardiente Eugenia; destruid, pisotead, con tanta rapidez como ella, todos los preceptos ridículos inculcados por imbéciles padres. (Sade 2002: 19)

Insertada en la tradición que inauguró el siglo XVIII de innumerables tratados educativos y obras de ficción escritas para mujeres, aquí rige la subversión, el contraejemplo, de tales géneros literarios. La señora de Saint-Ange no escatimará en esfuerzos: pervertirla, degradarla para trastocar en la joven los principios morales que hayan podido aturdira. Incluso «la madre prescribirá la lectura a su hija» según reza el epígrafe de la obra. Es cierto que tal declaración de principios no existe en la novela de Chaviano. No se puede decir que *Casa de juegos* sea un texto ejemplarizante, pero sí coincide el propósito de Eri respecto a Gaia: trastocar sus principios morales, reeducarla mediante el sometimiento sexual, sigue siendo el objetivo de su paso por la casa. Una filosofía de tocador, en fin, para destruir los ridículos preceptos inculcados por el paternalismo castrista. En este sentido, también Sade defiende la idea de una convergencia de las libertades políticas y de las del individuo, toda su obra es una apología de ello.

Ahora bien, no podemos obviar que el proyecto educativo del Marqués no es el mismo para libertinos que para unos discípulos, a menudo victimizados por el comportamiento sádico de los primeros. En la lectura de *Las ciento veinte jornadas* podemos comprobar, tal y como advierte Barthes (1997:35), que la educación de los principiantes nunca les permitirá ascender de categoría y colmar el nivel de los auténticos libertinos. En una autarquía jerarquizada como la que Sade profesa en sus ficciones no existe la movilidad social; por eso Justine, que es corregida numerosas veces, nunca consigue superar su estado de víctima. Y tal vez sea precisamente esta fatalidad de Justine la que mejor ejemplifica el caso de nuestra protagonista.

¹⁴ Recordemos que esta obra, que pasa a ser la *opus sadicum* por excelencia, tiene como hilo argumental la educación filosófica de Eugenia, una joven que, gracias a los cuidados de sus preceptores, recibirá una formación teórica y práctica de la vida, del amor y de las ideas. En este punto reside la afirmación de que la experiencia de Gaia coincide en una misma finalidad.

En la casa de juegos, Gaia, como Eugenia, recibe lecciones de placer con las que desembarazarse de los fantasmas que la encadenaban a la frigidez y al malestar personal. Pero, como contrapartida, nunca abandona su condición de sujeto de deprivación o, evitando el eufemismo, no deja de ser una víctima sometida al deseo del otro. Orisha o simplemente sádico y bajo el incentivo de llevarla al libertinaje absoluto, el caso es que existe una instancia suprema (no creo que por casualidad masculina) que establece el orden del deseo. Oshún cumple órdenes de Inle cuando la conduce a la casa; cita en la que Gaia desconoce el destino. Sus preguntas siempre resultan impertinentes, hasta el último momento se le manda guardar silencio. Jamás se desnuda por iniciativa propia, ni escoge la vestimenta para el ritual erótico; más bien funciona como un autómatas, una novia inorgánica dispuesta para el entretenimiento del amante. Pero, sobre todo, no existe en ella iniciativa sexual alguna. La levantan, la colocan, la penetran; en cada encuentro se repite el rito de la sumisión y el sometimiento. Su respuesta siempre es unidireccional, cerrar los ojos y abandonarse; un ejercicio consciente de docilidad: «Pese a su docilidad volvió a preguntarse cómo había caído en una situación de la cual no osaba evadirse; sólo sabía que el poder de ese hombre sobre ella vetaba toda escapatoria...» (16). Las circunstancias la arrastran hacia el que es, a su vez, castigo y salvación, tormento y necesidad vital delirante. He ahí otra clave de la verdadera contraeducación: la dictadura del deseo; la cual surge en el momento en que una nueva “antimoral” se presenta como de estricto cumplimiento.¹⁵

BIBLIORAFÍA

BARTHES, Roland (1997): *Sade, Fourier, Loyola*, «Teorema», Madrid, Cátedra.

CHAVIANO, Daína (1999), *Casa de juegos*, Madrid, Planeta.

— (1998): *El hombre, la bembra y el hambre*, Madrid, Planeta.

JEAN, Raymond (2000): *Un retrato del marqués de Sade. El placer de la desmesura*, Barcelona: Gedisa.

SADE, Marqués de (2002), *La filosofía del tocador*, Madrid, Valdemar.

— (2002): *Las 120 jornadas de Sodoma*, Barcelona, Tusquets.

VADILLO, Alicia E. (2002), *Santería y vodú; sexualidad y homoerotismo. Caminos que se entrecruzan sobre la narrativa cubana contemporánea*, Madrid: Biblioteca Nueva.

¹⁵ A este respecto, *vid. Kant con Sade* de Lacan en *Escritos*, vol. 2, Ed. S. XXI, Méjico, 1987.