

“La desconstrucción del discurso amoroso en la narrativa de Jeanette Winterson”

Sonia Villegas López

Universidad de Huelva

En estas dos novelas, la británica Jeanette Winterson sugiere la posibilidad de rescribir el discurso amoroso tradicional desde su posición de escritora feminista y lesbiana, reflexionando especialmente acerca de los iconos y símbolos del amor. Sus efectos físicos, la pasión y el deseo se manifiestan en particular en los cuerpos de los amantes, que se convierten en el foco de interés del nuevo discurso enunciado por los y las protagonistas de *La pasión* (1987) y *Escrito en el cuerpo* (1992). En esta renovada visión, el cuerpo, representado a menudo como mapa y palimpsesto, aparece finalmente como el espacio volátil en el que se inscriben significados orgánicos y culturales, y donde los límites se encuentran en constante remodelación.

La narrativa de la británica Jeanette Winterson se caracteriza por una constante innovación genérica, al fusionar géneros populares—el romance, los cuentos de hadas, la novela de detectives—con formas de escritura más “seria”—la novela histórica, la narrativa (auto)biográfica, entre las más destacadas—. ¹ Winterson adopta en sus obras la voz femenina las más veces, y dirige a un público fundamentalmente compuesto por mujeres mensajes de corte feminista. Aboga por la libertad sexual femenina—apoyando con ello las prácticas homosexuales—, y critica el poder regulador de los mitos en torno a lo femenino, provengan éstos del folklore o la religión. Curiosamente este propósito lo consigue, no desechando las convenciones a su alcance, sino haciendo uso de ellas y modificándolas a su gusto, dando un giro a las expectativas de las y los lectores. En las dos novelas seleccionadas, *La pasión* (en el original inglés, *The Passion*, 1987)² y *Escrito en el cuerpo* (*Written on the Body*, 1992)³, Winterson explora el género romántico y manipula sus premisas básicas, y esto a pesar de que en el prefacio a la primera de las obras, la autora declare explícitamente que ésta no debe ser leída exclusivamente como un ejemplo de romance, “excepto en tanto que nuestras vidas

¹ Siguiendo este perfil, la crítica literaria Paulina Palmer incluye a Jeanette Winterson en el movimiento de la ficción postmoderna, junto a contemporáneas de su misma generación como la canadiense Margaret Atwood y la también británica Angela Carter (“Postmodern Trends in Contemporary Fiction: Margaret Atwood, Angela Carter, Jeanette Winterson”, en Jane Dowson, y Steven Earnshaw, eds. *Postmodern Subjects/Postmodern Texts*. Amsterdam: Rodopi, 1995, p. 187).

² WINTERSON, Jeanette. *The Passion*. London: Vintage, 1987.

³ WINTERSON, Jeanette. *Written on the Body*. London: Vintage, 1992.

están marcadas por los hombres y mujeres de los que nos enamoramos”.⁴ No obstante, en este caso y también en su obra posterior *Escrito en el cuerpo*, uno de los objetivos más claramente trazados parece ser el de alterar las convenciones del discurso amoroso tradicional, comúnmente enunciado por un sujeto masculino a un objeto de deseo femenino, al que se cosifica y reduce irremisiblemente al reflejo de los deseos y las aspiraciones del propio amante.

Winterson revisa en ambas obras el concepto de lo amoroso y sus representaciones, imitando para ello el “discurso del amante”, en el sentido barthiano de la expresión. La autora invita a sus lectoras y lectores a desconfiar del concepto “amor”, y con este propósito explora las fuentes de la pasión y el deseo y sus efectos en los cuerpos de los amantes. Este ejercicio resulta, en primera instancia, en la desmitificación del ideal amoroso, que vertebra discursos como el de la narrativa romántica, y en segundo lugar, en la constitución del cuerpo como el espacio en torno al cual escribir el nuevo discurso. Así, en *La pasión el territorio* de la lucha de amor es el cuerpo, y en particular, uno de sus órganos, el corazón, asociado de manera recurrente con los sentimientos. Específicamente en la segunda obra, el discurso platónico es sustituido por un discurso acerca del cuerpo de la amante, hasta tal punto que éste se convierte en el texto único: los órganos se tornan en iconos del deseo y suplantando a las palabras. En las páginas que siguen analizaremos, en primer lugar, las lecturas que Roland Barthes y Julia Kristeva realizan con respecto al discurso amoroso como narrativa del “yo”, fundamentalmente narcisista y reguladora del “otro”, para posteriormente examinar la perspectiva ética, no agresiva, acerca del cuerpo del amante, que presentan las lecturas complementarias de Emmanuel Levinas y Luce Irigaray, lo que nos conducirá finalmente a situar el debate en torno a las dos obras a examen.

El concepto de amor y sus imágenes: Barthes, Kristeva, Levinas e Irigaray

En Fragmentos de un discurso amoroso⁵ Roland Barthes se preocupa por teorizar acerca de uno de los grandes conceptos en la literatura y el pensamiento de todos los tiempos: el amor y sus imágenes. Su análisis contempla básicamente dos vertientes: la idea del discurso amoroso en tanto que texto—narrativa, historia, declaración puesta en palabras—, y el referente del cuerpo de la persona amada. En particular, Barthes dirime

⁴ Mi traducción.

⁵ BARTHES, Roland. *A Lover's Discourse: Fragments*. Harmondsworth: Penguin, 1990. En el original francés, *Fragments d'un discours amoureux* (Éditions du Seuil, 1977).

la diferencia entre el discurso del amante y las historias acerca del amor, distinción que aparecerá también en las dos novelas de Jeanette Winterson. Ambas perspectivas serán de gran utilidad para entender los mecanismos que esta escritora pone en funcionamiento en su revisión de la trama amorosa. Barthes circunscribe al primero a la posición de sujeto, al hacer referencia al “espacio del que habla consigo mismo, amorosamente, enfrentándose al otro (el objeto amado), que no habla” (3).⁶ Según este análisis, la narración amorosa propone un espacio discursivo de naturaleza fragmentaria, cuyos “fragmentos”, como Barthes los denomina, se corresponden con una serie de “figuras” o “metáforas”—como prefiere llamarlas Julia Kristeva⁷—que componen el repertorio de imágenes asociadas al amor. En términos formales, Barthes destaca la condición de argumento del discurso amoroso y estudia sus episodios en clave narrativa: todo episodio de amor tiene un origen, se desarrolla y concluye; puede interpretarse aduciendo un propósito o una finalidad, y es posible reflexionar sobre él una vez concluido (7). Pero quizás el aspecto más relevante para el crítico, como también Kristeva señala en su ensayo, sea que este discurso se conforma siempre en ausencia del Otro, siendo precisamente la distancia entre los amantes el factor que permite la construcción del yo por oposición al otro ausente (Barthes 13-14).

El segundo foco de interés del análisis barthiano para el estudio de la obra de Winterson es la importancia que se concede al cuerpo. Uno de sus fragmentos en concreto está dedicado al corazón, del que afirma: “El corazón es el órgano del deseo (el corazón se hincha, se debilita, etc., como los órganos sexuales), al integrarse, como por encantamiento, dentro del dominio del repertorio de imágenes. ¿Qué harán el mundo y el Otro con mi deseo?” (Barthes 52; mi traducción). Esta preocupación, como veremos, es la que asalta a la protagonista femenina de *La pasión*, Villanelle, al enamorarse sin condiciones de la *Reina de Espadas*. Por otra parte, no sólo el corazón, sino también otros órganos corporales forman parte del imaginario del amor. En particular, Barthes señala esta vez el cuerpo del otro como elemento recurrente en el discurso del amante. El lenguaje romántico se aplica preferentemente a ese cuerpo, que participa del repertorio de imágenes—del Imaginario—del amor: el cuerpo no es una parte del otro, sino que es el otro mismo, y el deseo del yo narrativo reside en él (71). El punto de inflexión de las dos perspectivas que presentaba Barthes—y que él sitúa en la creación del discurso y en la visión del lenguaje como “piel” con la que tocar al otro (73)—

⁶ Todas las traducciones de las citas en versión en inglesa son mías.

⁷ KRISTEVA, Julia. *Tales of Love*. New York: Columbia University Press, 1987.

aparece magistralmente ejemplificada en la segunda obra a examen, *Escrito en el cuerpo*, en la que la autora británica lleva al extremo la posesión del cuerpo de la persona amada a través del lenguaje: Lothario, la asexual voz autobiográfica—aunque una vez avanzada la narrativa intuyamos que se trata de una mujer—, transgrede los límites establecidos por el discurso normativo del amor, al convertir en objeto de declaración amorosa los órganos internos de su amada.

El estudio de Julia Kristeva en *Historias de amor* refleja también su interés por los estados que éste provoca—su faceta clínica y psicoanalítica, preferentemente—y por la puesta en discurso del argumento amoroso y del deseo. Se detiene, pues, en la vertiente más amplia del lenguaje acerca del amor, y comienza su análisis destacando precisamente la “imposibilidad” de este tipo de lenguaje, en tanto que construye ausencias y no presencias, y que debe ayudarse de metáforas para expresar la voz del yo autobiográfico, como apuntaba también Barthes (Kristeva 5). Según Kristeva, el discurso autobiográfico acerca del amor produce efectos contradictorios en el individuo: por un lado, representa el desarrollo de la subjetividad por excelencia, pero a un tiempo, en su faceta ética, provoca además la disolución de la identidad propia: “... enamorado “yo” he sido el otro. Esa frase, que nos conduce a la poesía o a la alucinación más apasionada, sugiere un estado de inestabilidad en el que el individuo deja de ser indivisible y se permite perderse en el otro, para el otro” (4). Es éste un discurso que sólo tiene lugar a posteriori, y que prescinde de mensaje efectivo, más allá del argumento que une al “yo” y al “tú”. Los síntomas físicos del amor, a menudo provocados por el cuerpo ausente, son otro de los lugares comunes que Kristeva visita en este tratado, y que recurrirán en la obra de Winterson, como ya mencionábamos. El amor como cura y como herramienta es una de las constantes en *La pasión* y *Escrito en el cuerpo*. En la primera de ellas, Villanelle pierde el corazón, y su encuentro con Henri será providencial, no sólo para acabar con los lazos que aún le atan a su marido, sino primordialmente para recuperar ese órgano vital. En el segundo ejemplo, el estado de Lothario en ausencia de Louise es inestable, y deberá recurrir a la purga de sus recuerdos de aventuras anteriores, a modo de confesión, y a la creación de un nuevo discurso amoroso que se aleje de los clichés más tradicionales. En ambos casos, y como también señalara Kristeva, el lector se convierte en psicoanalista: de la narrativa de Henri y Villanelle, en el primer caso, y de las confidencias de Lothario, en la segunda obra.

El reconocimiento del otro como “el Otro”, el acto de conocer como forma de posesión, en tanto que mecanismo de cosificación, y las dimensiones éticas de ambos fenómenos, serán cuestiones planteadas por Emmanuel Levinas en su ensayo “Lenguaje y proximidad”⁸, y puntualizadas por Luce Irigaray en su lectura del filósofo alemán.⁹ El análisis del primero aporta una nueva variante a esta discusión en torno al discurso amoroso. Dos son las nociones que intenta calibrar: por un lado la de lenguaje—como signo y significado, en sus vertientes de discurso y narrativa—y, por otro, la de contacto o proximidad—que se identifica fundamentalmente con el sentido del tacto y se relaciona con el deseo—. Como los críticos anteriores, Levinas afirma que el lenguaje indica siempre un contacto (115), y que precisamente ese contacto con el otro—que el filósofo identifica con lo femenino, de ahí la crítica más mordaz por parte de Irigaray—constituye un anacronismo. Actos de proximidad como la caricia, defiende Levinas, intentan mediar entre la representación—la construcción del amante ausente a través del tacto—y la presencia del otro, ya difusa: “¿Es el amor una agradable sensación táctil, o una forma más de buscar a aquel que está tan cerca como es posible? ¿Pero no es una ausencia? ¿No es la presencia de lo infinito? Lo infinito no puede concretarse en un término; desafía su propia presencia” (Levinas 120).

Finalmente, Irigaray profundiza en estas reflexiones y concreta aspectos que serán de radical importancia en los textos de Winterson, como la desarticulación de las diferencias entre sujeto y objeto (o el yo y el otro, especialmente si pensamos en Escrito en el cuerpo), y con ello con la desaparición de las diferencias que hacen al otro el “Otro”, como ya apuntaba Levinas. En el estudio de Irigaray, la caricia, o en un sentido más amplio el cuerpo del amante, es el espacio del recuerdo, el mapa en el que se ha convertido el cuerpo de Lothario en la novela de Winterson, como veremos: “Cuando me acaricia, me obliga a no desaparecer ni a olvidar, sino por el contrario a recordar el lugar donde se mantiene para mí la vida más íntima” (Irigaray 187). Lo novedoso de la aportación de Irigaray radica además en su apropiación de la voz del Otro, hecho que modifica sustancialmente las estrategias del discurso amoroso, según las aproximaciones de Barthes y Kristeva. La filósofa francesa se sitúa en la “mismidad” que implica ser objeto del argumento romántico de otro, y en los problemas que origina para los dos amantes; ésta es su visión del cuerpo como territorio, que también

⁸LEVINAS, Emmanuel. “Language and Proximity”, en *Collected Philosophical Papers*. Dordrecht: Martinus Nijhoff Publishers, 1987, pp. 109-26.

⁹IRIGARAY, Luce. *An Ethics of Sexual Difference*. 1984. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1993.

reproducirá Winterson, de nuevo en la segunda novela: “Mismidad, que discute acerca del espacio que le corresponde, ocupa mi carne, delimita y subdivide mi espacio, sitia y se asienta en mi horizonte—haciéndolo inhabitable para mí e inaccesible para el amante” (191). Irigaray concluye con una nota ética, que parece arrojar luz además sobre la enigmática *Escrito sobre el cuerpo*, y en particular sobre el discurso anatómico que la narradora compone en ausencia de su amada: es preciso encontrar un espacio neutral de reconciliación que denomina “la fidelidad ética de la encarnación”, que posibilita el recuerdo y que media entre la posesión a través del discurso amoroso y la asimilación del otro: “El otro no puede ser transformado en discurso, fantasías o sueños. Es imposible que yo sustituya a cualquier otro, cosa o dios, por el otro—debido a este tacto que mi cuerpo recuerda” (Irigaray 216).

Véamos con más detenimiento qué uso hace Winterson en los textos de esta doble perspectiva del discurso de amor, expuesta en estos análisis, y de qué manera negocia ese espacio propuesto fundamentalmente por el feminismo francés, que lleva a la novelista británica a iniciar un camino que la disocia de los parámetros tradicionales.

Desconstrucción del discurso amoroso en *La pasión* y *Escrito en el cuerpo*

La pasión es una novela pseudo-histórica que trata en profundidad los efectos devastadores del deseo y la pasión amorosa. Situada a principios del siglo XIX, la obra narra las vicisitudes de Henri, Domino y Patrick, pinche y soldados respectivamente, durante la campaña rusa en las guerras napoleónicas: la férrea jerarquía del sistema militar, las penurias de la guerra, los caprichos del emperador, y la situación desfavorecida de mujeres como Villanelle, que pasan a ser prostitutas, vivandières, para los combatientes. Dos son los narradores a los que Winterson presta voz en esta ocasión, Henri y Villanelle, y dos son también sus pasiones: Henri ama a Napoleón y a Villanelle, y Villanelle, por su parte, ama el juego y a una dama veneciana, la Reina de Espadas, mencionada más arriba. La pasión de Henri por Napoleón—que aparece descrito en su diario como padre, conquistador y emperador—es platónica, y representa un vínculo homosocial, que más tarde se verá reforzado en su relación con sus compañeros de campaña, Domino y Patrick. Villanelle ejemplifica otro de los elementos clave en la fantasía napoleónica por el poder, debido a su forzada condición como prostituta al servicio del régimen. Uno y otra, tras haber presenciado los horrores de la guerra, desertan y se dirigen a Venecia, de donde Villanelle es originaria, “la ciudad de los disfraces”, como se la describe en la novela. Allí, con la ayuda de Henri,

Villanelle planea recuperar su corazón, que le fue literalmente “robado” por su amante, y que se encuentra custodiado por ella. A pesar de la devoción incondicional de Henri—que entretanto se ha enamorado de la joven y ha llegado a matar a su marido para defenderla y ha tenido que ser juzgado por este asesinato—, su pasión no será correspondida por Villanelle. Irónicamente, en una de las últimas secciones de la novela Winterson presenta los destinos paralelos de Henri y de su adorado emperador: ambos confinados al encierro—Napoleón en la isla de Elba, y Henri en el manicomio de San Servolo, en Venecia—; a un tiempo que recoge la imagen de Villanelle remando por los canales, con la firme determinación de no volver a enamorarse.

Años más tarde, Winterson publica *Escrito en el cuerpo*, una historia de amor según la distinción propuesta por Barthes, contada por yo autobiográfica, Lothario, que recuerda sus aventuras amorosas previas a su encuentro con Louise. Como hemos señalado anteriormente, no contamos con evidencia hasta bien avanzada la novela acerca de la identidad sexual de la protagonista, factor de vital importancia para calibrar el proyecto de la autora en esta obra, y para disociar la pasión amorosa, convertida en discurso de amor, de características genéricas fijas, como sucedía, sin embargo, en modelos más tradicionales. Casada con Elgin, un oncólogo, y en pleno affair con Lothario, Louise descubre que está enferma de cáncer. A partir de este momento, tendrá que decidir entre una vida sin amor al lado de su marido, o el riesgo de la muerte junto a su amante. El tiempo pasa, Louise desaparece, y la narradora se embarca en su búsqueda, sin éxito. De hecho, hasta que Lothario no deje de “inventar” a su amante en su ausencia—prerrogativa fundamental del discurso de amor—y le permita tomar sus propias decisiones, no será factible un final en el que ambas se unan.

En *La pasión*, el argumento romántico es definido desde las primeras páginas “no como un contrato entre partes iguales sino como una explosión de sueños y deseos que no pueden encontrar salida en la vida diaria” (13). El primer ejemplo de discurso de amor aparece en conexión, no ya con las convenciones del romance heterosexual, sino en relación con su sustituto más plausible en tiempos de guerra, el deseo homosocial, que se traduce en amor por el líder y por los compañeros de armas. Parece interesante señalar cómo el mismo discurso que se aplica a la escurridiza figura del enemigo, ese “alguien que no está de mi lado” (*La pasión* 8), es el elegido para hacer referencia a relaciones heterosexuales basadas en códigos de dominación-esclavitud. Esta imagen es especialmente frecuente en presencia de las prostitutas que Napoleón alquila para los soldados de su campamento, y que representan irremisiblemente el cuerpo femenino.

Tal y como Henri concluye en un momento de sus recuerdos: “soldados y mujeres. Éste es el mundo. Todos los demás papeles son circunstanciales. Cualquier otro papel es un ademán” (45). El siguiente ejemplo de discurso romántico lo ofrece Villanelle, para quien la pasión supone la reconciliación de opuestos, como sugiere la imagen de los puentes de Venecia, su ciudad natal y el lugar en el que se enamora de la Reina de Espadas, el espacio neutral a cuyos extremos se sitúan el miedo y el sexo:

No construimos nuestros puentes simplemente para no caminar sobre el agua. Nada tan evidente. Un puente es un lugar de encuentro. Un lugar neutral. Un lugar de paso. Bandos enemigos decidirán encontrarse en un puente y acabar su enfrentamiento en ese punto. Unos cruzarán al otro lado. Los otros no volverán. Para los amantes, un puente es una posibilidad, una metáfora de sus opciones. Y para el tráfico de mercancías susurradas, ¿qué mejor sitio que un puente en la noche? (La pasión 57)

En cuanto a Henri, cifra su pasión por Villanelle en términos muy similares a los del otro enemigo: “La quiero; no a una fantasía o un mito o una criatura que he creado. Ella. Alguien que no soy yo” (157-58). El joven admite haberse enamorado de ella como de su propia imagen en el espejo, una metáfora en la que Villanelle representa el reflejo con el que Henri pretende coincidir.

La desconstrucción del discurso romántico es también uno de los propósitos cruciales en *Escrito en el cuerpo*, una narrativa poco convencional en la que Winterson se detiene a analizar la habilidad de los amantes para descodificar y leer el cuerpo del otro.¹⁰ En primer lugar, el hecho de que el sexo de Lothario no se explicita en un principio, y que cuente por igual historias de sus amantes masculinos y femeninos, neutraliza alguna de las convenciones de la escritura romántica, como expresábamos más arriba. Por otra parte, desde el comienzo, la narradora-protagonista reflexiona acerca de los lugares comunes y las expresiones más utilizadas para hablar de amor, y de las que ella desconfía: “el amor mueve el mundo. El amor es ciego. Lo que necesitas es amor” (*Escrito en el cuerpo* 10). Los discursos del amor tradicionales son, en resumen, poco fiables para la protagonista, que prescinde de las lecturas literarias y filosóficas del amor, y adopta en cambio el punto de vista científico, quizás en su búsqueda de respuestas concretas y exactas, como señala Rubinson.¹¹ En la novela de

¹⁰ ALLEN, Carolyn. *Following Djuna. Women Lovers and the Erotics of Loss*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1996, p. 47.

¹¹ RUBINSON, Gregory. “Body Languages: Scientific and Aesthetic Discourses in Jeanette Winterson’s *Written on the Body*”. *Critique* 42.2 (2001): 221.

Winterson, y en el marco de la desmitificación de las historias acerca del amor, el matrimonio es considerado como el clímax de la falacia “vivieron felices y comieron perdices”, que convierte al amor en una propiedad, y que lleva inevitablemente a la mentira en forma de adulterio. La pasión se opone a la cotidianidad del matrimonio, al que finalmente se define como “el arma más pobre contra el deseo” (78).

Los referentes del amor: el cuerpo como palimpsesto

En *Cuerpos volátiles*,¹² Elizabeth Grosz presenta el cuerpo como el medio sobre el que opera el poder, el espacio de la lucha social: “El cuerpo y sus privilegiadas zonas de sensación, recepción y proyección son codificados por objetos, categorías, afiliaciones, linajes, que engendran y hacen efectiva la posición social, sexual, familiar, marital o económica del sujeto, o su identidad dentro de una jerarquía social. En lugar de mensajes a descifrar, son un mapa que correlaciona posiciones sociales e intensidades corporales” (140). Podemos afirmar, asimismo, que los cuerpos son vigilados y regulados por medio de argumentos, narrativas e instituciones, como el romance y el matrimonio. Será de utilidad además la noción de Barthes del “cuerpo del otro”, expuesta anteriormente, cuerpo inscrito por la mirada escrutadora del amante y por su deseo, y sublimado por su discurso (cfr. Barthes 71-72).

Variadas son las imágenes que, en torno al cuerpo de los amantes, elige Winterson para complementar su revisión del discurso amoroso. No por casualidad Villanelle en *La pasión se disfraza por las noches de hombre para jugar en los casinos de Venecia* y para entablar relaciones amorosas. Esta estrategia en concreto le permite ejercer control sobre el propio cuerpo y sobre las percepciones de otros, y construir a su antojo su propia versión del argumento romántico, como sucede cuando seduce al que se convertiría en su esposo, y poco después a la Reina de Espadas. En este caso, la noción de representación y parodia genérica que desarrolla Judith Butler en su estudio sobre la dualidad sexo/género explica el comportamiento de Villanelle. La “mascarada”, en términos de Judith Butler, se presenta como una imitación sin origen concreto, muy útil a la hora de eludir las constricciones impuestas por el rígido sistema binario de sexo/género:

¹² GROSZ, Elizabeth. *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington & Indiana: Indiana University Press, 1994.

Al imitar el género, el travestí revela implícitamente la estructura imitativa del propio género—así como su contingencia. En realidad, parte del placer, el vértigo de la representación reside en el reconocimiento de una contingencia radical en la relación entre sexo y género según configuraciones culturales de uniones causales que son asumidas normalmente como naturales y necesarias. En el lugar de la ley de coherencia heterosexual, vemos la desnaturalización del sexo y el género por medio de una representación que favorece su distinción y dramatiza el mecanismo cultural de su fabricada unidad. (137-38).¹³

Ésta es además una característica recurrente en la ficción de Winterson, el hecho de que no existan distinciones entre lo atávico, lo cultural, lo simbólico o lo natural.

En el corazón de Venecia, la ciudad de los laberintos, que simboliza lo intricado del deseo y el cuerpo del amante, el corazón, en su relación metonímica con la pasión y el alma, se convierte en el “único órgano fiable” para Villanelle (*La pasión* 60), aunque al mismo tiempo sea la causa de su perdición, como ella misma admite: “se sabe que los amantes sufren de infarto” (66). El motivo del corazón también era utilizado por Barthes, que lo tomaba como el objetivo de la aventura del amante, y por tanto, como imagen esencial en el discurso amoroso, al afirmar que el corazón es “el órgano del deseo” (Barthes 52). En la novela de Winterson además, se compara a los amantes con viajeros que navegan, no por canales de agua, sino a lo largo de vasos sanguíneos, en su deseo de conquistar las ciudades del interior (*La pasión* 68). De hecho, la sangre y el corazón simbolizan la vida y la pasión también en esta obra. Quizás la imagen más impactante en este sentido aparezca en la historia cuando Henri rescata el corazón palpitante de Villanelle del palacio de la Reina de Espadas, donde permanecía junto a un tapiz en el que se representaba a Villanelle. Siguiendo las convenciones del realismo mágico, después de tragarse de nuevo el corazón y de comprobar que sigue latiendo en su interior, Villanelle descubre que la proximidad del cuerpo de su amada representa un riesgo que no se atreve a correr, y al punto, tras marcar distancia entre ambas, comienza a experimentar su pérdida: “Si huelo su piel, si encuentro las mudas curvas de su desnudez, ella alargará la mano y me robará el corazón como si de un nido de pájaros se tratara. No he tenido tiempo para cubrir mi corazón con cadenas para evitarla” (146). El mismo sentimiento embarga a Henri al recordar a Villanelle desde su encierro en San Servolo: “El amor, dicen, esclaviza y la pasión es un demonio, y muchos han perecido por amor. Sé que es verdad, pero sé que sin amor vamos a tuestas por los túneles de la vida y nunca logramos ver el sol” (*La pasión* 154).

¹³ BUTLER, Judith. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.

Un tratado aún más completo sobre el cuerpo, en esta ocasión como mapa y territorio, es el que aparece en *Escrito en el cuerpo*, donde Winterson parece avanzar en su revisión del argumento de amor y de las relaciones entre amantes. Cuando Lothario descubre el verdadero amor en Louise, su deseo es cruzar fronteras y zonas limítrofes, y fusionar su cuerpo con el de su amante en “una nación” (20). Como ya ocurría en la novela anterior, las nociones de ocupación y anexión no desaparecen del discurso de la protagonista, aunque a veces no se exprese claramente quién es la colonizadora y quién la colonizada. Por ejemplo, Louise supone un peligro para Lothario, como también lo era la Reina de Espadas para Villanelle, porque representa un territorio (*Escrito en el cuerpo* 38). En cualquier caso, el recorrido que realiza la amante por el cuerpo de la amada concluye, irónicamente, de forma violenta—y poco “ética”—, con las marcas que Louise ha grabado en el cuerpo de Lothario: “Has grabado tu nombre en mis hombros, me has señalado con tu marca. Las yemas de tus dedos se han convertido en teclas, tocas tu mensaje en mi piel, tocas tu significado en mi cuerpo. Tu código morse provoca interferencias con mis latidos” (89). Durante su separación de Louise, Lothario compone un poema de amor a su cuerpo, como anunciábamos más arriba, en el que imita los tratados de anatomía y el lenguaje de la medicina, evocando su fluidez y celebrando su materialidad. Cavidades, piel, huesos y sentidos son objetos de recuerdo de su “memoria física”—innovadoras imágenes de este revisado discurso amoroso—, hasta el punto que sujeto y objeto dejan de representar posiciones fijas—ya que los cuerpos de los amantes pueden encarnar esos papeles de forma alternativa—, sino “fragmentos capaces de unirse o separarse de formas potencialmente infinitas en lugar de cuajarse en identidades” (Grosz 167).

Lejos de ser una realidad esclavizadora, en términos del sistema binario de sexo/género—ya que para Winterson el sexo del amante no importa—el cuerpo en este nuevo discurso se descarga de connotaciones negativas, del tipo natural-cultural, material-histórico, u orgánico-ontológico. En lugar de eso, el propio cuerpo y el de la amada se perciben como mapas “volátiles”, usando la terminología de Grosz, donde los límites se retocan constantemente.

Conclusiones

En conclusión las y los protagonistas de Winterson han iniciado procesos paralelos de desarrollo que difícilmente concluyen al finalizar sus narrativas. En cambio, como afirma Lothario, sus cuerpos se han convertido en densos palimpsestos que no pueden

ser fácilmente descifrables. En ambas novelas, pero muy especialmente en *Escrito en el cuerpo*, los discursos amorosos acerca del cuerpo sustituyen al convencional tratado de amor. La propia narrativa de Winterson se convierte en otro palimpsesto, en particular cuando incorpora en sus textos otras historias de amor, como la del *Cantar de los Cantares*—“Hueso de mis huesos. Carne de mi carne”—, o incluso la del cuento maravilloso—“La memoria física entra dando tumbos por las puertas que la mente ha tratado de sellar. Una llave de esqueleto a la cámara de Barbazul. La llave sangrienta que abre el dolor” (*Escrito en el cuerpo* 129-30). En ejemplos como éste, ambos argumentos románticos—el del Imaginario del amor y el del cuerpo del amante—se complementan.

¿Qué hay del final de estas historias de amor? No encontramos un final feliz en *La pasión*, ya que el matrimonio de la Reina de Espadas es de nuevo un obstáculo para la felicidad de Villanelle, y su insaciable pasión por ella obstaculiza cualquier posibilidad de futuro con Henri. Más favorables, pero también inciertos parecen los augurios para la relación entre Louise y Lothario, debido a la enfermedad de la primera que planea sobre ambas. En ambas narrativas, como en el resto de las obras de la novelista británica, domina finalmente “la erótica del riesgo y la pérdida”, que crea suspense y finales impredecibles, y que caracteriza específicamente las historias de amor lesbianas.