

El erotismo en *Cegador*: infancia, ciudad, madre

Alba DIZ VILLANUEVA

albadiz@ucm.es

RESUMEN

En *Cegador*, primer volumen de la trilogía *Orbitor* de Mircea Cărtărescu, el erotismo, además de a través de múltiples digresiones, se manifiesta fundamentalmente por medio de tres aspectos clave que este artículo tratará de analizar: la ciudad, la madre y la infancia. La ciudad, no solo como marco en que el protagonista despierta a la sexualidad, sino también como organismo vivo capaz de provocar el deseo erótico; la madre, en tanto que el ser más cercano y más querido hacia quien en primera instancia se inclinan dichos instintos; y, por último, la infancia, período vital fundamental en donde el fenómeno anterior, así como las primeras manifestaciones eróticas, tienen su germen.

Palabras clave: erotismo, ciudad, madre, infancia.

Eroticism in *Cegador*: Childhood, City and Mother

ABSTRACT

In *Cegador*, the first volume of *Orbitor* trilogy, by Mircea Cartarescu, eroticism is revealed by means of three key aspects, that this article analyzes: city, mother and childhood. The city is a frame where the protagonist discovers the sexuality and it's also an alive organism capable of provoking erotic desire. The mother, who is the closest person and the most beloved one during the first years of his life, is the target of that desire. Finally, the childhood is the period when these feelings appear.

Keywords: eroticism, city, mother, childhood.

*Cegador*¹, traducción al español de la primera parte de la trilogía *Orbitor*, *Aripa stângă* (1996), constituye una suerte de autobiografía en la que el protagonista, Mircea, ya en la treintena de su vida, reflexiona acerca de su existencia. Desde una buhardilla del centro de su ciudad natal, Bucarest, trata de hallar la respuesta a cuestiones tan trascendentales como qué es o por qué está en el mundo, regresando, a

¹ Sigo aquí la única edición en español existente por el momento (Funambulista, 2010), traducida desde la versión alemana.

través de su relato, a su juventud (y aún más atrás, hasta antes de su nacimiento, remontándose al origen de su familia). Es en esta etapa, decisiva en la formación del individuo, cuando este se abre a la vida, al mundo, descubriéndose a sí mismo y descubriendo todo aquello que lo rodea. Este despertar a la vida implica también un despertar sexual, un erotismo que se encuentra en íntima relación con dos de los personajes principales de su pasado y, por ende, de su obra: la madre y la urbe. Este aspecto, es decir, la manera en que el incipiente deseo sexual del niño toma como objeto a la madre, primero, y a la ciudad, después, es el que vamos a tratar de analizar en las siguientes líneas².

Desde el comienzo del relato, el autor nos sitúa en el escenario por excelencia de su adolescencia: su habitación en el domicilio familiar de la calle Ștefan cel Mare, a través de cuyo ventanal pasa las tardes observando su barrio, las construcciones colindantes y todo lo que de Bucarest le permite alcanzar su vista. De esta forma, la soledad del personaje, su carácter enfermizo y esquivo y la carencia de relaciones humanas se compensan, en cierto modo, con una relación próspera con la urbe. En ella encuentra una manera de satisfacer sus necesidades no solo afectivas, sino también sexuales: la ciudad, al caer la noche, ofrece un espectáculo erótico que desata sus instintos más básicos:

En noches de fiebre erótica me quedaba junto a los cristales, a oscuras, hasta que se apagaban todas las luces y no podía verse ya nada, esperando apresar aquellas escenas, aquel desnudarse de senos, y nalgas y triángulos púbicos, aquellos hombres derribando a las mujeres encima de la cama o arrastrándolas hasta la ventana, donde las poseían por detrás. A menudo se corrían cortinas o se bajaban persianas, y yo me dejaba los ojos tratando de interpretar los movimientos abstractos y fragmentarios que fulguraban en la línea de luz que no quedaba cubierta, y veía por todas partes muslos y caderas, hasta que me mareaba y mojaba vergonzosamente el pijama. Sólo entonces me acostaba, para soñar que penetraba en aquellas habitaciones extrañas y participaba en las complicadas maniobras eróticas de sus profundidades... (Cărtărescu 2010: 17)

Entonces, el sueño se convierte en la única manera de satisfacer dichos deseos, aportando la posibilidad de traspasar unas barreras que, en el plano de la realidad, se lo impiden. Y es que, el universo onírico, como veremos más adelante, hace eco de los deseos, necesidades y sentimientos reprimidos o latentes en el plano de la vigilia³.

² Es importante destacar que este trabajo se limita al erotismo en la juventud en relación con los dos aspectos señalados. El análisis del erotismo, en general, en la totalidad de la obra, con todas las digresiones y reflexiones que se producen en torno a este tema, es una tarea imposible de abordar en un estudio de estas características.

³ Si bien es cierto que las experiencias eróticas del personaje no tienen como único protagonista a la ciudad, los contactos sexuales con personas son insatisfactorios. Como ejemplo, se puede citar el intento frustrado de copular con una de las enfermeras durante una de sus estancias en el hospital, que no sabe si atribuir a una alucinación: «Tenía en los muslos tan sólo un esbozo de vulva, más púdica que la de los maniqués de los escaparates. Nada que penetrar, nada que conquistar. Desnudos entre las sábanas, nos excitamos durante mucho tiempo, durante horas posiblemente, y todo acabó en una eyaculación dolorosa y ardiente sobre sus dedos y su vientre» (Cărtărescu 2010: 404).

Volviendo a la relación entre erotismo y ciudad, la capital rumana adquiere, bajo la mirada del adolescente, rasgos humanos, físicos e incluso psíquicos, que la asimilan a él, llegando a considerarla como su «alter ego» (Cărtărescu 2010: 130). Al ser personificada, la urbe es descrita bajo el modelo de la ciudad-cuerpo, de manera que sus diferentes componentes se identifican con distintas partes de la anatomía: huesos, órganos, nervios, tejidos, venas... Bucarest se presenta, en definitiva, como un verdadero organismo humano:

Engastada como una piedra en el anillo de estrellas, la Bucarest nocturna me invadía las ventanas, se derramaba dentro de la habitación y me penetraba tan profundamente en el cuerpo y en el cerebro que, ya desde la adolescencia, me imaginaba un conglomerado de carne, piedra, líquido cefalorraquídeo, acero, vigas y orina, que, sostenido por vértebras y arquitrabes, animada por estatuas y obsesiones y capaz de digerir por medio de tripas y centrales térmicas, habría hecho de nosotros el único ser. Y, sin duda, las noches en que, sentado en el baúl, permanecía con los pies encima del radiador, no era sólo yo quien contemplaba la ciudad, sino que también ella me espía, también ella soñaba conmigo, también ella se excitaba; pues ella no era más que el sustituto de mi fantasma amarillento, que me observaba desde la ventana cuando estaba la luz encendida. (Cărtărescu 2010: 18)

En la corporalidad de la ciudad, los órganos que destacan, con diferencia, sobre los demás, son los sexuales. Así, se pueden encontrar pasajes en los que las cúpulas son designadas como «pechos de cobre» (2010: 123), un edificio es comparado con «el pene erecto de la ciudad, purpúreo, surcado bajo la piel por venas y cables» (2010: 130), y la atalaya de los bomberos, el *Foişor de Foc*, es percibida como un falo (2010: 35). Como tal organismo, la urbe es susceptible de excitar y ser excitada. Podríamos denominar a este fenómeno, resultante de hacer portadora a la ciudad de una fuerte carga erótica, de proyectar sobre ella sus deseos sexuales no satisfechos, como *erotización* de la urbe.

En relación con este fenómeno, hay un episodio especialmente relevante en *Cegador*. Se trata de uno de los frecuentes paseos del Mircea adolescente por la capital rumana, en el que, en una plaza del centro, en la calle Domniţa Ruxandra, al extraer de su bolsillo una dentadura postiza de su progenitora y contemplarla durante un rato, en torno a este objeto se recompone su madre desnuda: el esqueleto, el cráneo, sus pequeñas fosas nasales, la caja torácica, las venas, la carne, sus senos colgantes, su cabello, la mancha en forma de mariposa que se dibuja en su cadera:

Ella miraba el edificio lívido y yo apoyaba la mano en sus labios, como impidiéndole hablar o cantar. La parte más alta de mi cabeza le llegaba apenas a los senos. Formábamos juntos, en las tinieblas que se desplomaban sobre nosotros, un grupo estuario enigmático, petrificado para nadie. A continuación me encontré con la dentadura postiza en la mano, preso de un sentimiento de frustración por la sensación de haber rozado algo importante y grave. (Cărtărescu 2010: 33)

Inmediatamente después, entra en uno de los edificios de la plaza que le había llamado la atención desde el comienzo y que incluso había despertado en él una sensación

de angustia que rozaba el desmayo, un edificio amarillo, «casi vivo» (2010: 32). Sube hasta la azotea y contempla la ciudad, sus construcciones más emblemáticas: la Caja de Ahorros, la Metropolitana, el hotel Negoiu, la Academia de Ciencias Económicas, el Foișor de Foc... Finalmente, fija su atención en la estatua de piedra sobre la que está apoyado y en ella reconoce a su madre. Es en ese momento cuando «uno de los huevos de guirnalda de yeso estalló con un ruido seco en el silencio de la noche de invierno recorrida por los trolebuses solitarios y un feto translúcido, del tamaño de un perro, emergió meneando su cabeza húmeda desprovista de ojos» (2010: 35). Entonces ve vibrar las yugulares de la estatua de su madre y huye del lugar: «bajé una docena de pisos antes de encontrarme en un descansillo que ya conocía: delante de la puerta del apartamento de mis padres, de donde había salido unas horas antes» (2010: 35).

Este paseo por la ciudad es, en realidad, como explica el Mircea adulto, un paseo por el «*continuum* realidad-alucinación-sueño» (Cărtărescu 2010: 39), una suerte de estado de ensoñación en el que lo onírico, lo real y el delirio se mezclan de tal modo que no es posible discernir qué pertenece a cada una de estas esferas⁴. El hecho de que Mircea reconozca a su madre, primero en la dentadura y después en la estatua, a pesar del carácter onírico-alucinatorio del pasaje, no es en absoluto arbitrario. Muy al contrario, si sobre la arquitectura bucarestina se reflejan, como se ha dicho, los deseos eróticos del protagonista, cabría pensar que la identificación de la madre con algunos elementos arquitectónicos es consecuencia de un sentimiento de esta naturaleza profesado hacia ella. Como veremos, la imagen de su progenitora y los sentimientos que lo unen a ella, aparentemente inexistentes en la realidad, se van a manifestar en estos estados oníricos, en el sueño mismo y en sus creaciones literarias. Lo que parece reprimir en la consciencia aflora en otros estados más próximos a la inconsciencia, la imaginación o el libre flujo de pensamiento.

Así, por ejemplo, una noche, después de haber deambulado durante horas por la ciudad y haber observado largamente las estatuas del centro, el joven Mircea sueña con su madre. En este sueño, que procede de una nueva identificación de la figura materna con las estatuas de la ciudad, la mujer presenta rasgos que la asimilan a una escultura de mármol:

Soñé que mi madre yacía en una cama de sábanas de seda blanca, artísticamente fruncidas, como el acolchado de los estuches de joyas. Era grande y blanca como el mármol, y a través de su piel transparente se veían las venillas y los glomérulos sudoríparos; una mariposa tropical, de colores brillantes, aupada por unas patas delgadas y nerviosas, se había posado en su cadera izquierda. (Cărtărescu 2010: 96)

Cuando despierta del sueño, sobreviene la náusea. Poco después declara: «estaba excitado y triste» (2010: 96). En esa lucha de sentimientos contradictorios pare-

⁴ Dicho estado es característico de la adolescencia y, especialmente, de la infancia. Lo que afirma Paz Soldán a propósito de *Nostalgia* es perfectamente válido para la obra que nos ocupa: «la realidad se mezcla con el sueño, se trenza con las pulsiones del subconsciente, y todo es narrado en un mismo plano» (Paz Soldán 2012: 8). No hay que olvidar que todo lo narrado se construye desde el presente a partir del recuerdo de vivencias pasadas, lejanas y, en consecuencia, probablemente adulteradas.

ce ganar la excitación, pues, continuando con la humanización y *erotización* de la arquitectura bucarestina, reflexiona de la siguiente manera sobre las estatuas contempladas durante su paseo por la ciudad:

[...] Trataba de comprender lo que podía ser el pensamiento de los personajes de bronce pintado de verde y de piedra, aquellos hombres ilustres a quienes musas rubicundas extendían plumas de ganso o coronas de laurel igualmente herrumbrosas. Trataba de comprender también cómo aquellas mujeres de útero de mármol podían hacer el amor. Pero, entrada la noche, cuando los autobuses volvían al depósito, los hombres ilustres bajaban de sus zócalos, cogían a las musas por los cabellos y las derribaban en los setos. Los penes de metal pulido las penetraban, entre los labios de piedra humedecidos por el rocío de la noche. Los atlantes se apareaban con las gorgonas de yeso de nariz rota, sin preocuparse de los balcones que se derrumbaban sobre el empedrado con sus tiestos de adelfas. (Cărtărescu 2010: 96-97)

Esta ensoñación se ve interrumpida por un recuerdo, que surge por la asociación del color de la adelfa con el de la dentadura postiza ya mencionada, perteneciente a su madre, que coincide, además, con el de la mancha en forma de mariposa, «animal totémico de la tribu materna» (Popeanga Chelaru 2014: 260), que se dibuja en su cadera. De nuevo, en el contexto de la excitación sexual, emerge la figura de la madre. Pero esta no es la única conexión establecida: el protagonista identifica, en uno de esos balcones, el balcón de una de las casas de su infancia. Por este mismo camino asociativo le llevan los sueños. Por ejemplo, en uno de ellos, el joven Mircea regresa a unos espacios que, pese a reconocerlos como familiares, no logra identificar: «edificios y salas que reconocía sin comprender la razón, sin saber cuándo había estado allí ni lo que me había ocurrido en ellos y causaba mis llantos histéricos de ahora, mi desfallecimiento y la tristeza inhumana de morar en aquellos interiores» (Cărtărescu 2010: 45-46). Estas ruinas, hundidas en el fondo de las aguas, en las que va reconociendo las diferentes habitaciones y los objetos y muebles que las pueblan, y que le provocan un intenso sentimiento de melancolía y soledad, no son sino las huellas de las casas de su pasado, que permanecen sumergidas en lo más profundo de su memoria y cuyo recuerdo provoca una fuerte emoción. Asimismo, la gran estatua pútrida envuelta en harapos que encuentra en su interior cabe entenderse como la imagen pasada que guarda de su madre, íntimamente unida al hogar. Solo cuando despierta, abatido y frustrado, logra comprender, reviviendo zonas anquilosadas de su mente y estableciendo una identificación entre los espacios del sueño y los domicilios de su infancia.

En ese sueño, se observa de nuevo un vínculo muy estrecho entre la madre y la ciudad (en este caso una parte muy concreta: las viviendas familiares, ubicadas en los barrios de Colentina y Floreasca) y el reconocimiento de la figura materna en un elemento arquitectónico: la estatua. Aunque, en esta ocasión, el componente erótico está ausente, el sueño nos conduce al estadio en que se encuentra el origen de dichas asociaciones: la infancia. Tras este sueño, a través del recuerdo (que hasta entonces había bloqueado) y del recorrido de los espacios del pasado, el adolescente regresa a este período, de gran importancia no solo en esta novela, sino también en otras

obras de Cărtărescu⁵, en el que se producen dos fenómenos clave de cara al estudio del erotismo: por un lado, el descubrimiento de la sexualidad; y, por otro, aunque relacionado con el anterior, la mitificación de la madre.

Es en esta etapa cuando asistimos a las primeras manifestaciones de la sexualidad del protagonista: se despierta la curiosidad ante ciertos temas, como el uso de preservativo o el origen y nacimiento de los niños, sobre el que interroga a los padres, y comienza a ser consciente de su propio cuerpo y de las alteraciones que sufre en estados de excitación (experimenta su primera erección⁶). Pero antes incluso que de su propia sexualidad, Mircea es consciente de la sexualidad de su madre, Măria:

Había sentido su respiración, aquella respiración misteriosa de la vida de los adultos, aquellas prohibiciones incomprensibles relacionadas con el nacimiento de los niños y con los pequeños órganos arrugados de entre los muslos, y con mi padre cuando aplasta a mi madre sobre la cama, y ella daba gritos y yo me lanzaba para salvarla, y golpeaba con los puños los riñones de aquel hombre hirsuto y embrutecido. (Cărtărescu 2010: 31)

Esta percepción de la sexualidad de los padres se retrotrae hasta antes de su nacimiento. El protagonista afirma conservar recuerdos del vientre materno, desde el que podía sentir a sus progenitores copulando, estrujándose sobre la cama, penetrándose, y describe, de forma hiperbólica, las alteraciones de sus cuerpos durante el acto sexual, especialmente las que afectan a la madre: deformación del útero, esti-

⁵ La infancia es una etapa vital predilecta en la obra narrativa del escritor rumano. *Nostalgia*, por ejemplo, agrupa, en su cuerpo central, tres textos («El Mendébil», «Los gemelos» y «REM») que giran en torno a este período, y su título evoca precisamente el sentimiento surgido al recordarlos. Como expresa Edmundo Paz Soldán en su introducción a dicho volumen, «para Cartarescu, la infancia se convierte en un espacio mítico, el lugar por excelencia del sueño, del juego, de la creación. Crecer es, en cierta forma, morir» (Paz Soldán 2012: 9). El propio autor, en entrevistas, ha reconocido la importancia de la infancia, y de la adolescencia, en su producción: «Los adultos no me interesan como personajes, prefiero a los niños y los adolescentes. Los niños, por su mirada limpia de prejuicios sobre la realidad. Y los adolescentes, por la erótica no definida aún que los convierte en seres fantásticos» (Piña 2013). «En el mundo de los niños, en su pensamiento, están las ideas originales, está la base del pensamiento mítico. El cerebro infantil es más difuso [que el adulto], aunque asocia muchos conceptos» (Ors 2013). Es, por tanto, la etapa en la que la realidad se percibe sin mediación de prejuicios y precisamente sobre ella vuelve el protagonista-narrador para intentar comprender, sometiéndola al filtro de su mente adulta, racional.

⁶ Este hecho es narrado de la manera siguiente: «[...] quise admirar la pistola una vez más. Pero la pistola había desaparecido, el tubo duro y ardiente era de carne, y surgía de mi cuerpo. Era mi pirulito, con el que hacía pipí, puesto de una forma extraña, empinado y punzante» (Cărtărescu 2010: 304). Esta primera erección se produce en un contexto de excitación y miedo, en una aventura infantil por el territorio desconocido y prohibido de las plantas más altas de su edificio, en el que irrumpe Herman, el vecino alcohólico del octavo piso. Este personaje, de gran importancia en la infancia del protagonista, se encuentra junto a él en el momento en que rememora este episodio y lo incluye en su relato. El hecho de que dicha manifestación corporal esté, en mayor o menor medida, relacionada con este personaje puede explicarse, quizá, por la indistinción sexual, por la «erótica aún no definida» (Piña 2013) que, según el propio autor, se mantiene hasta llegar a la edad adulta.

ramiento del cráneo, perforación de la piel, despliegue de las costillas como alas de murciélago, etc.

Ya desde el útero, la conexión con el cuerpo materno es muy fuerte y en la más temprana infancia desarrolla hacia él un sentimiento de pertenencia. El hecho de ser expulsado del vientre de la madre, primero, y privado de su cuerpo, después, provoca en el protagonista un sentimiento de angustia que acaba por convertirse en rechazo, negación y bloqueo de todos los sentimientos de afecto hacia la madre, en concreto, y de la infancia, en general.

A medida que va creciendo, Mircea va siendo apartado del cuerpo de la madre, que le es prohibido. En sus años más tempranos, podía contemplarlo desnudo, sin restricciones. Sin embargo, cuando va creciendo, tan solo puede acceder a una visión parcial, de cintura para arriba. Finalmente, la privación acaba siendo total:

El pecho de mi madre se me prohibió igualmente, como si aquella mujer de la que había surgido hubiese sido un territorio de piel húmeda, constelado de pecas y lunares, sobre el que antaño había reinado, y hubiese tenido luego que cederlo palmo a palmo, al término de una serie de batallas desgraciadas. A cada una, no sólo entregaba hectáreas de muslos, de pelos púbicos, de axilas, de pechos y de arrugas del vientre, sino al mismo tiempo se me hería, se me mutilaba con láminas en cuyo acero estaba escrito algo con letras desconocidas. Al cabo de cinco años, perdí irremisiblemente el cuerpo maternal y me alejé de él, fui alejado de él con tanto rigor que el solo hecho de pensar en él o de acordarme de él me lobotomizaba el espíritu con las mismas láminas ensangrentadas. (Cărtărescu 2010: 96)

Este fragmento expresa el dolor que supone para el niño la separación del cuerpo materno, del que un día su propio cuerpo no fue más que una prolongación. Como postula Bataille (1985), el hombre, que nace de la continuidad, de la fusión de dos cuerpos, es un ser discontinuo, aislado, que anhela la continuidad perdida. El erotismo no es sino una búsqueda de la continuidad, un reencuentro, aunque momentáneo y perecedero, con ella. Es este el sentido en que cabría interpretar las ensoñaciones y los sueños que tienen a la madre por objeto erótico. Por su parte, la desnudez, estado en que aquella suele manifestarse, se opone, en palabras del antropólogo francés, a la existencia discontinua, es «un estado de comunicación que revela la búsqueda de una continuidad del ser» (Bataille 1985: 31). De acuerdo con ello, se podría entender que el adolescente fantasea con el cuerpo de la madre con la intención no de poseerla, sino de regresar a ese estado de continuidad, a esa unión característica de la infancia o, retrocediendo todavía más en el tiempo, al estado fetal en que todavía no había alcanzado la condición de ser independiente.

No es de extrañar que la prohibición del cuerpo de la madre suponga un punto de inflexión en su relación con ella: comienza entonces un distanciamiento que irá en aumento hasta alcanzar su culmen en la adolescencia, cuando la indiferencia hacia ella es casi absoluta. A los seis años de edad, comienza a rehuirla, a rechazar cualquier muestra física de afecto, como besos o mimos. Asimismo, comienza a adquirir una mayor independencia, en el sentido de que su universo, que hasta entonces se había limitado prácticamente al entorno familiar, se amplía. Este cami-

no se inicia la primera vez que se separa de sus padres, durante una estancia de una semana en el hospital que el protagonista considera como el germen del «modelo de vida en mundos cerrados, aislados, esféricos» (Cărtărescu 2010: 320) propio del presente desde el que escribe, de su vida adulta.

Según Bataille (1985: 34), el deseo de continuidad causa angustia, en la medida en que es inaccesible. En el caso de Mircea, esta angustia se traduce, como se ha dicho, en negación, en un bloqueo de los recuerdos asociados a la infancia (la época feliz junto a la madre). En la adolescencia, resurgen esos sentimientos y Măria se erige como figura central de sus sueños y del *continuum* realidad-alucinación-sueño (de los que ya se ha hablado) y de la creación literaria. Además de en el propio relato autobiográfico, esto puede apreciarse en los poemas de la juventud:

madre el poder de los sueños tú me lo has dado.
 pasaría noches enteras contigo mirándote a los ojos
 y con mi mano en tu mano creería que empiezo a comprender.
 y tu corazón latiría sólo para nosotros dos
 y entre nuestros cráneos translúcidos como la piel de las quisquillas
 surgiría un fantástico cordón umbilical
 y la hipnosis y la levitación y la telepatía y el amor
 no serían más que flores de distinto color en nuestros brazos.
 juntos
 jugaríamos a un eterno juego de cartas con dos figuras solamente:
 vida muerte
 mientras las nubes centellearían al declinar del día, a lo lejos. (Cărtărescu 2010: 25)

Otro ejemplo notable es la siguiente composición, escrita después de haber visto en sueños la casa donde nació:

me acuerdo: las gotas de sudor surgían entre los adoquines de la calle
 recuerdo: el colmado de arrabal derrumbado sobre las nubes y las nubes corriendo hacia el vientre de mi madre, y chocando con mil millones de cuernos de caracol
 cobijándose en mil millones de poros. Lo sé: los parvularios, las guarderías, los caminos de asfalto lampante. Lo comprendo: la noche, la noche y su bocio endémico las estrellas, el relleno de crisantemos picados, de arterias picadas, de estanques.
 lo vuelvo a ver: te vuelvo a ver de rodillas, los pechos caídos, los cabellos ardientes
 el brazo blanco extendido, los dedos arrugándose la cara inmensa y terrorífica, una bomba de efecto retardado, una mosca gruesa y negra que murmura en las mallas de mis nervios.
 ¡madre querida que jamás me pariste! Te escribo estas líneas que jamás vivirán.
 todavía veo la calle de diamante y la casa número cero donde tricotabas con mis venas un jersey para mi padre lo sé, sé de aquellas nubes encadenadas como perros guardianes echándose sobre tu

vientre, despedazándolo, sacándome de él, sacándome de él, me acuerdo, madre,
y poniéndome los pañales en la almohada de tus cabellos.

qué gritos dabas, qué morada te ponías mientras las nubes, tus hombres, tus parteros te fecundaban, me parían, y yo, puro como la leche y juicioso dejaba sobre tu cara la sombra de mis dedos. (Cărtărescu 2010: 132-133)

En estos pasajes, es evidente la mitificación de la madre, proceso que se consolida o, mejor dicho, se expresa en la adolescencia pero remite a la infancia, paraíso perdido en que tienen lugar las vivencias rememoradas. Esta idealización de la figura materna contrasta de manera notable con la vulgaridad que la caracteriza en la vida real, cotidiana: «era la mujer que me lavaba la ropa, me freía las patatas y me obligaba a ir a clase cuando tenía ganas de hacer campana. Era la madre, un ser neutro de aspecto neutro, que vivía una vida modesta, atareada en nuestro apartamento, en el que yo había sido siempre un extraño» (Cărtărescu 2010: 24). Como consecuencia, probablemente, del rencor y la falta de afecto que en el plano consciente profesa hacia ella, Maria es descrita como una mujer confinada en su domicilio o, a lo sumo, en los límites de su barrio, que dedica la mayor parte de su tiempo a las tareas domésticas y que no sabe vivir más que a través de las películas o series del cine y la televisión. La madre se sitúa entonces a la misma altura que el padre, un ser del todo insignificante hacia el que Mircea no parece sentir más que pura indiferencia. El protagonista pone de relieve este desajuste y se interroga a sí mismo acerca de su posible causa:

El amor y hasta la pasión que afloran casi en cada línea cuando evoco a mi madre (y hasta ahora he hablado casi solamente de ella) surgieron de improviso, por lo que me pregunto si no se trata de miserables efectos librescos o si, por el contrario, existió una época en que *de verdad* he querido a mi madre más que nada en el mundo, pero entonces ¿qué conflicto, qué frustración, qué traición de su parte pudieron transformar mi adoración en frialdad y tal vez, encubiertamente, en enemistad? (Cărtărescu 2010: 321)

La respuesta a estas preguntas es precisamente lo que se ha tratado de desarrollar hasta ahora. Sí existe una época en la que el protagonista ha querido de verdad a la madre (la infancia), pero el dolor y la angustia provocados por la prohibición de su cuerpo y la imposibilidad de continuidad provocan la negación y represión de dichos sentimientos. Se produce entonces un desplazamiento del objeto de deseo, de la madre a la ciudad. En la adolescencia, el personaje proyecta sus deseos sexuales sobre Bucarest, que no solo contiene multitud de historias de amantes, ocultas tras los muros y, sin embargo, visibles (o parcialmente visibles) para los ojos de aquellos que, como el joven Mircea, observan con atención, sino que ella misma cobra vida, se torna un organismo capaz de provocar y experimentar el deseo sexual y se entrega al acto amoroso, como cualquier humano. Pero aquellos sentimientos, lejos de haber sido olvidados, continúan latentes y afloran durante el sueño, la ensoñación

y la creación literaria, evidenciando una exaltación de la figura materna, que se vuelve, en todas estas manifestaciones, un motivo constante e incluso obsesivo.

Estos fenómenos relacionados con el erotismo y la madre se han puesto en relación con las teorías freudianas⁷ sobre el desarrollo psicosexual del niño. Efectivamente, en *Cegador* hay reminiscencias de algunos de los postulados del autor austríaco: las diferencias entre apariencia (vida psíquica consciente) y realidad (vida consciente); la naturaleza incestuosa de los primeros instintos del hombre, dirigidos a la madre; la angustia surgida de la represión de dichos instintos; la capacidad, por parte del niño, de desarrollar funciones psíquicas de la vida erótica antes de la pubertad; curiosidad sexual⁸ manifestada en épocas muy tempranas; o la interpretación del coito como un acto de violencia, como una lucha cuerpo a cuerpo en la que el fuerte (el padre) se impone a la más débil (la madre) (Freud 2004, 2007, 2011). Asimismo, la relación de todo lo anterior con el sueño y otros estados análogos permitiría establecer ciertas conexiones con las teorías acerca de la vida onírica: la libre disposición del sueño sobre recuerdos inaccesibles a la vida despierta (sueños hipermnésicos); la importancia del papel que en la vida onírica desempeñan las impresiones infantiles; el protagonismo de los padres en la vida anímica infantil; la teoría de la angustia, según la cual lo insatisfecho y lo reprimido de la vida anímica intentan realizarse en el sueño; o las imágenes oníricas como descubridoras de instintos (la imagen onírica de la desnudez como muestra de la curiosidad sexual del niño orientada hacia su padres...) (Freud 1985).

En cualquier caso, pese a todas esas concomitancias, no es en absoluto objetivo de estas líneas realizar una interpretación psicoanalítica de la obra. Si lo es, en cambio, mostrar la importancia del erotismo en la obra, de los instintos sexuales más tempranos del protagonista, en relación con un escenario (la capital rumana), un estadio temporal (la infancia) y un personaje (la madre). Las asociaciones entre estos tres elementos, determinantes para el cumplimiento del objetivo que el protagonista pretende alcanzar mediante el acto de escritura (el porqué de su existencia), se desencadenan durante estados de excitación erótica, que tienen lugar bien en el *continuum* realidad-alucinación-sueño que se produce en la vigilia, bien durante el sueño propiamente dicho. En este sentido, el erotismo es catalizador de recuerdos ocultos en los que es necesario ahondar para comprender, para comprenderse⁹. Es

⁷ En la reseña que la editorial Funambulista realiza de su edición de *Cegador* (2010), presente en su contraportada, define la novela como «una extraña mezcla de autobiografía onírica y de saga familiar 'edípica'».

⁸ El protagonista reflexiona, ya en la edad adulta, acerca de los misterios que entrañan para los niños ciertos temas relacionados con la sexualidad, en los que los padres están iniciados y ellos son profanos: «¿El sexo no es una especie de inmortalidad a la cual se accede al llegar a la madurez? ¿No divide la vida en dos estadios, uno larval, el otro ardiendo en la luz eterna de la conciencia? ¿El niño no es en relación al adulto lo que el adulto es en relación al ángel en que se convertirá cambiando de cara y revistiéndose de la gloria del cuerpo espiritual?» (Cărtărescu 2010: 360).

⁹ A este respecto, son significativas las palabras del autor: «Yo creo que realmente perdemos mucho al dejar atrás nuestra infancia. Cuando estamos en ese territorio simplemente pensamos con otro cerebro, con otra mente. Estamos mucho más cerca de las cosas, a través de unas conexiones míticas. Por eso el niño es el artista, el poeta, el visionario, por excelencia» (Rodríguez 2013).

profundizando en la infancia, en la madre (en su pasado, en los personajes relevantes en su vida, etc.), en sus antepasados, como llega a conocer su origen y su destino, que cumple a medida que escribe, pues no es otro que crear *Cegador*. Son sus propios personajes los que, con la finalidad de que él les dé vida por medio de su texto, lo engendran a través de un rito sacrificial (la muerte para generar la vida), en el que el componente onírico-alucinatorio vinculado inextricablemente a la realidad alcanza su punto álgido. Los participantes en este acto se dirigen a los abismos, a la caverna de los Escientes, configurada como una vagina-cerebro¹⁰, en cuyo interior brota la Luz, una luz *cegador*, que contiene, en potencia, todo el universo de la novela, que se concentrará en el ser creado, el creador, encargado de hacer efectiva su existencia futura a través de las páginas de su libro. Los personajes son, por tanto, criaturas que preexisten y dan vida al Dios (autor) que los hace posibles.

En el transcurso de este rito, afloran muchas de las cuestiones tratadas, y algunas de ellas son desarrolladas de forma pormenorizada. En referencia a la infancia como paraíso perdido y al amor paterno-filial que la caracteriza, el sacerdote encargado de officiar la ceremonia anticipa el signo de Mircea, el signo de cualquier humano: la nostalgia de un reino pasado, la búsqueda de un mundo propio y lejano que se opone al presente, que siempre resulta ajeno:

no hacemos más que acordarnos, volver a ver con nuestro cerebro de niño la casa en que abrimos los ojos, [...] a observar cómo los dioses —nuestra madre y nuestro padre— modifican las líneas, se interponen entre nuestros ojos y las paredes, los muebles, los cuadros, en el espacio, que apenas empieza a tomar consistencia. [...] es de ellos de quienes hablan los mitos. (Cărtărescu 2010: 434)

El sujeto está condenado a añorar los inicios de la vida y la pasión ciega con la que ama a la madre, donde juega un papel crucial la memoria (y la memoria antes de la memoria, en la fase embrionaria, cuando el modo de percibir es diferente, cuando se está más próximo a la semilla del origen). Pero, ante todo, lo que anhela es «la brillantez originaria» (Cărtărescu 2010: 435), el contacto de toda la sustancia neuronal del cerebro. Durante la infancia existe una unidad de la mente, un contacto íntimo de las neuronas que se destruye poco después de la primera infancia, con el comienzo de la mielinización, que momifica el complejo de los emocionales y provoca el olvido, de manera que el «depósito cegador, canal central de plasma de nuestras vidas ya nos aparece solamente en sueños, ritos, psicosis, *per speculum in aenigmate...*» (Cărtărescu 2010: 435).

Asimismo, en este acto la relación existente con el erotismo, lo sagrado, la vida, la muerte y el sacrificio (relación ya señalada por Bataille en su obra) alcanza su culmen. La proximidad de lo sagrado genera excitación sexual en los asistentes, seres discontinuos que acceden, en este rito sacrificial, a un acto de continuidad, a una

¹⁰ Ambos órganos son equiparados, por su capacidad de crear. De nuevo, en la descripción de estos espacios (estrechos, húmedos, palpitanes...) nos encontramos con el modelo urbano de la ciudad-cuerpo.

fusión que engendra un nuevo ser. Los órganos genitales de cada uno de estos hombres y mujeres comienzan a sufrir las alteraciones propias del deseo erótico, predisponiéndose así al acto sexual.

En el seno de esta ceremonia, cobra especial relevancia uno de los motivos constantes de la novela: la mariposa. Este ser participa activamente en el proceso de concepción del creador: miles de mariposas eclosionan de sus ampollas, instaladas en las papilas gustativas de todas las vírgenes, en donde, meses antes, una gran mariposa había depositado sus huevos. Además, el útero extraído a la muchacha virgen elegida como víctima se asimila a este ser vivo:

el Albino abrió el vientre de la joven sin derramar ni una gota de sangre y extirpó el útero, íntegro como una preparación anatómica y flanqueado por un par de alas desplegadas: las trompas y, cual dos pequeñas joyas, los ovarios rodeados de blandas franjas membranosas. Solamente entonces [...] el cuerpo de Cecilia se murió. (Cărtărescu 2010: 454)

Esta mariposa-útero, que se unirá al cerebro del sacerdote formando el embrión, es un elemento estrechamente vinculado a la madre, Măria, que dará a luz a este dios-autor, previamente concebido. La mancha en forma de mariposa que se dibuja en su cadera evidencia su condición de *elegida*, y es precisamente la evocación de este elemento por parte de Mircea (en primera instancia, a través de un estado de ensoñación erótica) el factor que desencadena el recuerdo, la revelación y, en definitiva, su obra.

A través de esta intrincada paradoja metaliteraria, propia de la narrativa posmoderna de Mircea Cărtărescu, el autor otorga un origen mítico-legendario a su protagonista, en cuya stirpe, desde su origen, va impreso el signo de esa gran mariposa, motivo recurrente a lo largo de toda la novela y elemento destacado en la desnudez del cuerpo de la madre, que conforma la trilogía *Orbitor*, de la que este volumen es tan solo su ala izquierda.

Bibliografía

- BATAILLE, Georges (1985): *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.
 — (2001): *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
 CĂRTĂRESCU, Mircea (2010): *Cegador*. Madrid: Funambulista.
 — (2011): *Lulu*. Madrid: Impedimenta.
 — (2012): *Nostalgia*. Madrid: Impedimenta.
 FREUD, Sigmund (1985): *La interpretación de los sueños*. Barcelona: Planeta-Agostini.
 — (2004): *Sexualidad infantil y neurosis*. Madrid: Alianza.
 — (2007): *Leonardo da Vinci, un recuerdo de infancia*. Barcelona: Belacqua.
 — (2011): *Tótem y tabú*. Madrid: Alianza.
 ORS, J. (2013): «Mircea Cărtărescu: ‘La censura es como un cataclismo, prefieres sobrevivir antes que morir’» [en línea]. *La Razón*, 11/03/2013. En: http://www.larazon.es/detalle_normal/noticias/1430114/mircea-cartarescu-la-censura-es-como-un-cata#.UmOhdHBSgz4 [Consulta: 20/10/2013].

- PAZ SOLDÁN, Edmundo (2012): «La realidad como ficción», en Mircea Cartarescu, *Nostalgia*, pp. 7-11. Madrid: Impedimenta.
- PIÑA, Begoña (2013): «Entrevista a Mircea Cartarescu» [en línea]. *Qué leer*, 27/05/2013. En: <http://www.que-leer.com/20394/entrevista-a-mircea-cartarescu.html> [Consulta: 20/10/2013].
- POPEANGA CHELARU, Eugenia (2014): «La ciudad total: Bucarest vista por Cartarescu», en Eugenia Popeanga (coord.), *Reflejos de la ciudad. Representaciones literarias del imaginario urbano*, pp. 255-272. Berna: Peter Lang.
- RODRÍGUEZ, Enma (2013): «Mircea Cărtărescu: ‘Lo que busco es desenmascarar la realidad’» [en línea]. *Lecturas sumergidas*, 10/03/2013. En: <http://lecturassumergidas.com/2013/03/10/mircea-cartarescu-lo-que-busco-es-desenmascarar-la-realidad/> [Consulta: 20/10/2013].
- VIDAL-FOLCH, Ignacio (2012): «Mircea Cărtărescu: ‘Mi mundo tiene el diámetro de mi cráneo’» [en línea]. *El País*, 02/11/2012. En: http://cultura.elpais.com/cultura/2012/11/01/actualidad/1351796950_729133.html [Consulta: 20/10/2013].