

# La contaminación del cuerpo femenino como objeto de deseo en “El olor del desenfreno” de Sonia Rivera-Valdés

Anna CHOVER

*Unidad de educación de Florida Universitaria (España)*

## *Resumen*

El presente artículo tiene como objetivo prioritario el análisis del cuento “El olor del desenfreno” (1997) de la narradora cubana Sonia Rivera-Valdés, desde la perspectiva de cómo la autora *deconstruye* la representación del cuerpo femenino como objeto de deseo. En el contexto de una estrategia narrativa basada en la recuperación de la tradición oral y con ello, de los discursos prohibidos – de las historias que no se pueden contar, las ilícitas, en el sentido teorizado por Foucault (1998) –; Rivera-Valdés *deconstruye*, mediante la hipérbole, la contención de contornos que históricamente ha caracterizado la representación clásica del desnudo femenino. El cuerpo de esta protagonista se presenta como la expresión de lo perturbador. Una versión contaminada del cuerpo femenino como siniestro objeto de deseo.

*Palabras clave:* Sonia Rivera-Valdés, cuerpo femenino, objeto de deseo, literatura cubana, sexualidad.

## *Abstract*

The main objective of this article is the analysis of the story “El olor del desenfreno” (1997) from the Cuban narrator Sonia Rivera-Valdés, from the perspective of how the author *deconstructs* the representation of the female body as the object of desire. In the context of a narrative strategy based on the recovery of the oral tradition and thus of the prohibited discourses – of the stories that cannot be told, the illicit ones, in the sense that was theorized by Foucault (1998) –; Rivera-Valdés *deconstructs* through the hyperbole, the contour containment that historically has characterized the classical representation of the female nude. The body of this character is presented as the expression of the uncanny: a contaminated version of the female body as the sinister object of desire.

*Keywords:* Sonia Rivera-Valdés, female body, object of desire, Cuban literature, sexuality.

## I. HISTORIAS PROHIBIDAS.

Una de las constantes en la narrativa de Sonia Rivera-Valdés es la búsqueda consciente de una estrategia de oralidad con la que empezó a experimentar en el

conjunto de relatos que conforman *Las historias prohibidas* de Marta Veneranda (1997), al que pertenece este peculiar texto titulado “El olor del desenfreno”. Una estrategia narrativa que, sin embargo, adquiere nuevos sentidos en la que sería su novela posterior, *Rosas de abolengo* (2011). Presentada como una nueva historia recopilada por el personaje de Marta Veneranda, lo que determina una estructura narrativa organizada en entrevistas, supuestamente realizadas durante el año 2009. La propia narradora aclara en la nota introductoria que el principal motivo que le lleva a recoger la historia de Lázara Alcántara Bautís no solo es el haber quedado subyugada por la complejidad de las circunstancias vitales del personaje, sino especialmente, por la riqueza y expresividad de su lenguaje, tal y como se observa en la rotundidad de la siguiente afirmación: “Considero de extrema importancia preservar en la literatura el lenguaje hablado y esta era una oportunidad excepcional” (*Rosas*: 13).

Historias entonces – no de mujeres grandes y chiquitas, como titulara su segunda colección de relatos<sup>1</sup> – sino, en este caso, prohibidas y contadas en primera persona. En este sentido, puede afirmarse que las *Historias prohibidas de Marta Veneranda* se plantean desde el principio como un desafío multidireccional. En primer lugar, porque las que escucha y recopila Marta Veneranda son historias que restablecen el valor que antaño tuvo la oralidad, a la vez que la reconcilian con la escritura. Se trata de hablar escribiendo – como reivindica la propia autora – o de algo tan simplemente complejo como escribir un diálogo. Ni rastro de esa literatura referencial con la que tradicionalmente se ha sustentado el canon. Únicamente palabras desnudas, repetidas, ignorantes de un Flaubert obsesionado con la búsqueda del adjetivo exacto. Contra el canon: el saber hacer con la “mala literatura” de Alfonsina Storni, de Santos Chocano o de la cultura del tango, por citar algunas influencias en las que Rivera-Valdés se reconoce.

Como parte del mismo proyecto ficcional, el conjunto formado por ocho narraciones queda enmarcado por una “Nota aclaratoria” en la que se hace hincapié en el carácter verídico de las historias (con lo que justifica el anonimato de los interlocutores). Una nota en la que también se explica cómo estas inicialmente fueron recopiladas para una tesis doctoral de carácter antropológico sobre la disparidad común de lo que el ser humano considera ignominioso y, por ende, vergonzoso de contar. Un material que, sin embargo, y pese a las exigencias de rigor científico impuestas por el supuesto director del trabajo, el profesor Arnold Haley, terminaron adquiriendo forma propia en un libro de relatos sobre los laberintos del alma humana y sus miserias que en un juego de interlocutores acaba interpelando a la propia Marta Veneranda.

Por otro lado, en un segundo vector de transgresión también implícito en el texto, señala Emilio Bejel (1999: 54) que la resistencia que muestra Marta Veneranda, como autora metaficcional y mujer hispana residente en Nueva York, al discurso científico del hombre norteamericano (que representa el profesor Arnold Haley) es el

---

<sup>1</sup> *Historias de mujeres grandes y chiquitas* fue el título del segundo libro de relatos de Rivera-Valdés, publicado en Nueva York, Ed. Campana, 2003.

principio de “un proyecto de reclamación en el que se descentran ciertas estructuras de poder para abrir un espacio público a personajes marginados” (Bejel, 1999: 54). Un primer gesto que Bejel emparenta con el feminismo cubano de corte radical que durante las décadas de los años 20 y 30 del pasado siglo se opuso al cientificismo positivista como discurso moderno de autoridad sobre el sexo. Quizá constituya un exceso relacionar el posicionamiento de Marta Veneranda con el feminismo revolucionario de una Mariblanca Sabas Alomá o de Ofelia Rodríguez Acosta. Lo que sí resulta indiscutible es que desde el comienzo en que conforma la nota aclaratoria, la autora se reserva el derecho de rechazar el rigor positivista que se le exige desde lo académico. También, el de atribuir al discurso sobre lo prohibido el valor humano que le corresponde y que no es otro que la necesidad de contar y de confesar lo inconfesable.

No olvidemos que estas son historias prohibidas, obscenas – como en el caso de “El olor del desenfreno” –, de las ilícitas en términos de Foucault (1998)<sup>2</sup>. Por ende, hay un cúmulo de condicionantes subversivos en el hecho de que sea Marta Veneranda, una cubana desplazada en Nueva York, quien cree un espacio narrativo para decir lo indecible. En este sentido, entre los nexos que conectan la experiencia de los distintos interlocutores se percibe claramente una especie de alianza entre mujeres, que las ayuda a subvertir el orden establecido por los hombres. Es el caso de la narradora de “Los ojos lindos de Adela” (*Historias*: 69-85) que decide acostarse con el jefe para evitar que echen a su amiga del trabajo. Y el de “Entre amigas” (*Historias*: 33-49) en el que, tras años de malos tratos, la protagonista cuenta con la complicidad silenciosa de quienes presencian el asesinato de su agresor.

En el contexto de esta estrategia discursiva que enlaza las experiencias de los diferentes interlocutores, la vivencia del cuerpo y la sexualidad conforman un vector temático primordial. Realmente, en la suma de retazos anímicos que convierte el libro en una red de conocidos por parte de un amigo, de recuerdos enquistados, de problemas matrimoniales y nostalgias habaneras, la sexualidad ocupa un lugar más que destacado en la jerarquía que los protagonistas confieren a lo inconfesable; y en especial, el homoerotismo. Sophie Cabaloue (2013: 1) hace referencia a la resistencia homoerótica en las obras de Rivera-Valdés. De este modo, la crisis matrimonial que afronta el personaje de Mayté Perdormo en “Cinco ventanas del mismo lado” (*Historias*: 11-23) cuando se enamora de la prima que llega de visita con sus boleros de Marta Valdés, no es un capítulo aislado.

Con todo, lo interesante del caso es que ninguna de las historias plantea una situación que pueda encerrarse en algún estereotipo lésbico u homoerótico en general. Bien al contrario, como señala Emilio Bejel (1999: 53): “los textos de Rivera-Valdés

---

2 Concretamente, Foucault (1998: 9-) se refiere a los discursos sobre el sexo que la burguesía victoriana acabaría confiscando en las férreas restricciones de la familia conyugal. Aquellos, dice, en los que “las palabras se decían sin excesiva reticencia, y las cosas sin demasiado disfraz”; cuando “se tenía una tolerante familiaridad con lo ilícito” y “los códigos de lo grosero, de lo obsceno y de lo indecente” eran todavía muy laxos.

cuestionan los mecanismos de la homofobia y se sitúan en el lugar álgido donde se intersectan diversos códigos contradictorios”. Un ejemplo lo encontramos en el protagonista de “Desvaríos” (*Historias*: 49-57), el único personaje masculino que se declara abiertamente homosexual, pero que confiesa excitarse únicamente con fantasías heterosexuales que canaliza a base de videos porno, los que le permiten proyectarse poseyendo a mujeres. Algo parecido sucede con Martirio en “La más prohibida de todas” (*Historias*: 95-130), una mujer que a pesar de su latente lesbianismo está muy lejos de ser tajantemente homosexual.

Con esta propuesta discursiva Rivera-Valdés no solo consigue desestructurar los límites de los comportamientos socialmente aceptados, sino incluso de aquellas que se consideran identidades marginales. En un mismo eje sincrónico quedan dispuestos el matrimonio y la infidelidad, el porno y el enamoramiento común, la crisis del heterosexual y la autoafirmación homoerótica. Utilizando la metáfora teorizada por Bauman (2002) para definir la postmodernidad, en estos relatos las identidades sexuales son móviles, fluidas, nunca compartimentos estancos o artefactos socioculturales que limitan la libertad individual. Como consecuencia, se plantea de forma implícita una diversificación radical en la representación del cuerpo como objeto erótico, también definido bajo el orden de lo líquido; del adentro del cuerpo y su polución hacia fuera.

De este modo, “El olor del desenfreno” (*Historias*: 25-31) conlleva una ruptura de los cauces que tradicionalmente han asociado el erotismo con las esferas de lo artístico y la sensibilidad ante la belleza, ya que el binomio arte/belleza tampoco se define en el texto por jerarquías estéticas prototípicas. Bien al contrario, el objetivo principal del presente trabajo es analizar la deconstrucción del cuerpo femenino hipersexualizado, que queda patente de forma muy especial en este cuento de Rivera-Valdés sobre los impulsos inconfesables de la libido.

## II. EL OLOR DEL DESENFRENO Y LOS LABERINTOS DE LA PIEL.

Ese día, en efecto, el impulso hembra invadía y confundía todo; una lascivia mística se dilataba en la opresiva pesadez de la tarde...

Gustave Flaubert

Como todos los del libro, “El olor del desenfreno” (*Historias*: 25-31) es un relato que surge de una anécdota muy clara: a la mujer del apartamento de enfrente se le cierra fortuitamente la puerta y acude a casa del narrador en busca de ayuda. Hasta este punto nada parece haber de inconfesable, si no fuera porque súbitamente ambos vecinos van a engarzarse en un coito desenfrenado. El protagonista está casado, pero no es la infidelidad lo que va a atormentarle en los días sucesivos; ya que tendrá que afrontar otro desorden mucho más profundo que tiene que ver con su propia coherencia libidinal.

La vecina estaba a punto de bañarse cuando llama a su puerta, así que “llevaba puesta una camiseta que escasamente cubría el principio de los enormes muslos,

porque mi vecina – aclara el protagonista – pesa cerca de cuatrocientas libras. No, no estoy exagerando, es inmensamente gorda” (*Historias*: 28). Y sigue narrando:

Le pedí que pasara. Entró con su balanceo, y la tela fina de la camiseta dejaba ver los numerosos cúmulos de grasa, apelotonados debajo de los brazos, en las caderas, los muslos. Llevaba el pelo castaño suelto y los ojos, de un gris claro, lucían casi transparentes. Nunca la había visto así de cerca. Una cara muy linda, la piel lisa, los labios ligeramente blancos y parejos. (*Historias*: 29)

Como bien es sabido, gran parte de la atracción sexual humana está determinada por el atractivo físico, el cual involucra a los sentidos, con especial profusión si se trata de una primera impresión. Asimismo no es menos cierto que aunque existen unos cánones sociales que regulan los parámetros de la belleza, éstos quedan obsoletos ante el carácter puramente subjetivo e inconsciente de aquello que, en cada cual, despierta el deseo sexual. En este caso, la atracción que la gordura de la vecina ejerce sobre nuestro protagonista se complementa con otro actante: un olor fétido que ella desprende y que la convierte en un siniestro objeto de deseo. A posteriori, un recuerdo revulsivo que tensiona al sujeto contra su propia libido.

Cabalmente, este es el punto que reúne lo inconfesable y vergonzante del suceso, “lo difícil de contar” (*Historias*: 29), según declara el personaje a Marta Veneranda. Porque si el protagonista reconvierte, mediante la mirada, el cuerpo ajeno de esta mujer – “nunca la había visto así de cerca” (*Historias*: 29) – en objeto de deseo, será el olfato el que en última instancia despertará su instinto:

Cuando comenzó a caminar para sentarse en el sofá de la sala y cerré la puerta tras ella, irrumpió en la casa una fetidez horrible [...] El olor más fuerte que he oído en mi vida. Un poco agrio y algo salado, tal vez parecido al de las conchas marinas en descomposición.[...] La hediondez emanada por la mujer, recostada ahora al espaldar del sofá con las piernas entreabiertas, imposibles de cerrar debido al diámetro de los muslos, invadió la sala.[...] Al cabo de diez minutos ya no oía, toda mi energía dedicada a sobrellevar el trance. [...] Entonces, pasó lo más raro del mundo[...]. El hedor había desaparecido, transformado en un aroma penetrante que yo aspiraba con avidez. (*Historias*: 30-31)

Señala Jean Baudrillard (1998: 9-) que la seducción – asociada desde el pecado original, por la religión con una estratagema diabólica o propia de las esferas del mal y permutada en la contemporaneidad a través del psicoanálisis y la liberación del deseo – nunca ha pertenecido al orden de la naturaleza, sino al del artificio, el signo, el ritual.

La ley de la seducción – dice Baudrillard – es, ante todo, la de un intercambio ritual ininterrumpido, la de un envite donde la suerte nunca está echada, la del que seduce y la del que es seducido, en razón de que la línea divisoria que definiría la victoria de uno, la derrota de otro, es ilegible. (Baudrillard, 1998: 28)

En este caso empero, el rol de cada jugador está perfectamente definido, ya que desde su entrada en escena, el olor del cuerpo femenino, asociado al exceso de sus atributos físicos, tiende una red de seducción de la que el personaje es incapaz de sustraerse. Tanto es así y tal el grado de obnubilación que le produce el olor, que el

ritual queda cancelado por la inmediatez del goce, por la premura de satisfacción del deseo:

Y ya no pensé más, no sé qué facultad se me entorpeció, pero de momento callamos y yo miraba fijamente, sin disimulo, la gruta sombría y aspiraba el olor con fuerza, queriendo hundirme en él, que me envolviera, me devorara. [...] Se dejó caer hacia atrás en el sofá y subió la camiseta con sus manos, dejando al desnudo los voluminosos senos y las trescientas libras de carne que los rodeaban. Loco, le juro me volví loco. Desenfrenado. Nunca me había pasado algo así. (*Historias*: 30-31)

El olor – primero agrio, fétido; aroma penetrante después –, unido a la imagen de la desmesura corporal serán entonces desencadenantes del desenfreno. La mirada se inmoviliza, el oído deja de escuchar y no hay tiempo para entretenerse con el tacto. El olor, la locura misma, arrastra al protagonista a perderse en cuatrocientas libras de carne: “Me hundi en su cuerpo. Mi nariz recorrió su cuerpo completo, buscando con fruición los lugares más escondidos, los del olor más penetrante donde la grasa acumulada formaba laberintos de piel” (*Historias*: 31).

Resulta sintomático además el hecho de que la mujer carezca de nombre. Nada sabemos de su identidad excepto que es la vecina con la que se cruza a veces en el descansillo del apartamento. La anomia la define en correlación con otros interrogantes: nada sabemos de la caracterización física del narrador, el vestuario se reduce a una camiseta y el escenario a un sofá. No hay sitio para el romance, pero tampoco para el ritual que conlleva, según Baudrillard (1998: 28), toda estrategia de seducción. El cuerpo se desborda. El olor del sexo femenino lo invade todo, e incapacita al personaje de cualquier atisbo de raciocinio, hasta quedar engullido por su más salvaje animalidad.

He aquí la dualidad sobre la que George Bataille (1997) define el erotismo. En principio, una actividad humana que difiere de la sexualidad animal, precisamente porque moviliza la vida interior, porque pone en cuestión al Ser. Ahora bien, según afirma el mismo autor, “lo animal se mantiene incluso tanto en el erotismo que constantemente se relaciona con términos tales como animalidad o bestialidad” (Bataille, 1997: 99). El personaje ejemplifica a la perfección esta paradoja por la que el olor despierta su más primigenio instinto animal, a la vez que el encuentro con el cuerpo femenino moviliza sus resortes psíquicos bajo la forma de una crisis que lo llevará a buscar consuelo en la confesión ante Marta Veneranda<sup>3</sup>.

Uno de los aspectos recurrentes entre las teorías contemporáneas en torno al erotismo versus pornografía es la pérdida del carácter transgresivo del sexo, como consecuencia de la mayor permisividad moral de la sociedad de consumo. A ello se refiere Susanna Paasonen (2007: 1-19) que describe las relaciones específicas entre el

---

3 No entraré en el carácter psicoanalítico que adquiere la función de la palabra en éste como en el resto de relatos, y que conecta la experiencia del protagonista con un romance vivido en la infancia cerca de un muelle de pescadores. El olor de la playa de Jaimanitas donde el protagonista enmarca su niñez – su primer amor, trágicamente abortado al ser víctima de la Operación Peter Pan – tiene, por tanto, una clara conexión con la sintomatología del adulto.

porno y los mass media a partir de un proceso de *pornificación* paulatina de la cultura popular. Este fenómeno que, sin duda, no habría podido darse en las sociedades actuales sin la evolución de la mentalidad científica – fundamentalmente sin el impacto de los postulados freudianos – tiene otra de sus consecuencias en lo que Aldo Pellegrini (2000: 11) considera despectivamente la “erotomanía”, o desmiraculización del cuerpo como objeto erótico en las sociedades de consumo. La normalización del desnudo y la representación del sexo en el consumo de la cultura popular, es decir, la pornificación de la misma atenta contra el propio carácter prohibitivo del sexo, desplazándolo a un plano de lo cotidiano. El relato de Sonia Rivera-Valdés es interesante desde esta perspectiva de análisis precisamente porque recupera el carácter transgresivo del cuerpo femenino. No desde la confrontación, siempre maniqueísta, entre erotismo/pornografía, sino a partir de una saturación del efecto de realidad. A partir de un juego con lo hiperbólico que, a su vez, lleva pareja una crítica a los cauces tradicionales de la representación del sexo y del cuerpo femenino como objeto de deseo.

### III. LA CONTAMINACIÓN DEL CUERPO.

De la costumbre generalizada, tanto de la Grecia clásica como de los países del lejano Oriente, de representar a sus dioses en el ejercicio del coito, surge un tipo de erotismo profano, todavía vigente en nuestra concepción actual, caracterizado por una marcada voluntad de idealizar artísticamente el cuerpo. De este modo, el erotismo quedó asociado a un ideal de belleza y a una sublimación de los impulsos sexuales que, en gran medida, explicaría el recelo artístico que se tiene sobre la pornografía.

Sin duda, es el mito griego de Zoexis el que está en la base de esta concepción que, por excelencia, conllevó una idealización artística del cuerpo femenino. Según el mito, Zoexis, al no encontrar en ninguna mujer la personificación real de la belleza, creó con retazos de otras a la mujer de belleza ideal, Venus. Se desprende, por tanto, que en el origen es el artista varón quien recrea un canon de belleza en el que todavía está encerrada la representación del cuerpo femenino.

Por su parte, Linda Nead, en su estudio hoy clásico *El desnudo femenino* (1998) analiza el esfuerzo del discurso estético del arte para transformar la materia, con base en la naturaleza, en formas elevadas de la cultura y el espíritu. Cuando se trata del desnudo, o sea de la representación por el artista del cuerpo femenino, se está haciendo realidad esta metáfora masculina sobre la significación y el valor del arte, ya que el cuerpo femenino, como en el mito de Zoexis, es una materia informe, indiferenciada, sin reglas, incapaz de contener en sí al hecho estético, a menos que los procedimientos y convenciones del arte lo controlen, lo rearmen y lo representen dentro de las fronteras del discurso estético. Lo que hace entonces Linda Nead (1998) es atender a cómo las convenciones del arte han ido circundando el cuerpo femenino en una regulación que solidifica las fronteras que dividen el adentro del cuerpo – fluidos y demás polución carnal, como el olor – del afuera, conteniendo cualquier contorno vacilante. De este modo, en la historia del arte pueden rastrearse una serie de

figuraciones que metaforizan el cuerpo femenino como objeto ideal, herméticamente sellado. Desde la representación de la mujer como bestia peligrosa y devoradora – sirenas, esfinges, arpías, seductoras capaces de despertar los más profundos miedos del hombre –, hasta la evocación estética de una Venus capaz de inspirar los más intensos deseos masculinos.

Así pues, frente a trabajos historiográficos clásicos sobre el desnudo que no atendieron a cuestiones de género – el de Keneth Clark (1996) sería tan sólo un ejemplo – Nead (1998) adopta una postura de revisionismo histórico sobre las connotaciones patriarcales que han ido circundando la representación del cuerpo femenino como objeto total o exhaustivo. El cuerpo de la mujer enmarcado como valor cultural es, para Nead (1998), el punto de intersección entre aspectos de la representación, el feminismo, las políticas culturales y la definición o regulación de lo obsceno. Se trata de un punto de vista más que se refiere a la relación entre la imagen del cuerpo femenino mostrada en las galerías de arte, y las que correlativamente se producen en la cultura de masas.

Como consecuencia, si aplicamos ahora las tesis de Nead al relato de Rivera-Valdés, la protagonista de “El olor del desenfreno” aparece ante el lector con un exceso de contornos que, sin lugar a dudas, Kenneth Clark (1996) calificaría como pornográficos: “me recibió abierta y suavemente, tan grande sobre el sofá, que no cabía entera y las carnes colgaban por el lado y yo, en medio de aquello, tratando de sujetarla para que no se cayera al piso” (*Historias*: 31).

Como vemos, Rivera-Valdés deconstruye, mediante la hipérbole del cuerpo, la contención que históricamente ha caracterizado la representación clásica del cuerpo femenino. El cuerpo de esta mujer representa la desmesura, resulta inconmensurable para el hombre, de cuyo control escapan sus carnes pese a cualquier intento de sujeción. Con reminiscencias que podemos emparentar con el mito de aquellas antiguas sirenas que embaucaban a los hombres con su canto, relacionadas con el mundo de las profundidades – en verdad, con un físico monstruoso –, el olor fétido de esta mujer desencadena en el hombre un deseo irrefrenable que naufraga ahora en la incontinencia de sus carnes. Ni rastro queda de la armadura inviolable porque el cuerpo femenino es ahora la máxima expresión de lo perturbador, y lo ideal queda absolutamente contaminado.

Por otro lado, a diferencia del resto de historias de Marta Veneranda, en su mayoría relatos con voz de mujer, “El olor del desenfreno” es uno de los pocos de la colección protagonizado y narrado desde una perspectiva masculina. En este sentido, deviene sintomático el lugar que el personaje ocupa en la escena: “Me senté frente a ella en una butaca, en vez de a su lado en el sofá” (*Historias*: 29). No podía ser de otro modo, porque siguiendo la misma lógica patriarcal y binarista que ha colocado a la mujer en el lugar del “otro” – como asume Kenneth y denuncia Nead – un desnudo femenino siempre conlleva un espectador masculino. Es una imagen para ser contemplada por el hombre, en la cual la mujer sólo se construye como objeto de deseo del otro. No obstante, la estrategia discursiva de Rivera-Valdés atenta contra esta lógica. Por un lado, mediante un exceso en la representación que trasgrede todas



las pautas que regulan el erotismo y el cuerpo de la mujer como objeto de deseo. Por otro, construye un encuentro sexual donde se acentúa la animalidad del instinto. Un encuentro obsceno que siguiendo la etimología del término, del latín *scena*, literalmente significa lo que está afuera o a un lado del escenario, o sea lo que está más allá de la representación. Por ende, la autora reivindica un cuerpo – monstruoso, pestilente – libre de las convenciones sociales. Un cuerpo semiótica y físicamente abierto, en cuya atracción se basa el conflicto del sujeto masculino. A este respecto, la sublimación del instinto sexual aparece mediatizada, en un gesto claramente trasgresor, por el carácter revulsivo del cuerpo femenino y la inmediatez del coito: “Fui hasta ella con los pantalones bajos, sin acabar de quitármelos. Me la encaramé encima y la penetré despacio al principio, pero con fuerza salvaje después” (*Historias*: 31).

Una vez satisfecho el deseo, lejos de toda posible restitución metafísica, el protagonista debe afrontar el profundo desasosiego que le produce el recuerdo del desencuentro. O quizá, muy al contrario, lo que desencadena el trauma posterior es haberse encontrado a sí mismo frente a sus propias carencias. El haber despertado, liberado, sus instintos más ocultos al margen de su matrimonio y su vida comfortable. Un dato crucial sustenta esta tesis: el personaje guarda, a modo de fetiche, el condón del encuentro: “Si no fuera por el condón que guardé y miro a cada rato, pensaría que fue una pesadilla – y termina el relato con una interrogación – ¿Qué por qué lo guardo? No sé. No lo sé” (*Historias*: 31).

## BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

- (*Historias*) Sonia Rivera–Valdés, *Las historias prohibidas de Marta Veneranda*, Navarra: Editorial Txalaparta, 1998.
- (*Mujeres*) Sonia Rivera–Valdés, *Historias de mujeres grandes y chiquitas*, Nueva York: Editorial Campana, 2003.
- (*Rosas*) Sonia Rivera–Valdés, *Rosas de abolengo*, Nueva York: Editorial Campana, 2011.

## BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

- BAUMAN, ZYGMUNT (2002): *Modernidad líquida*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BATAILLE, GEORGE (1997): *El erotismo*, Barcelona: Tusquets.
- BEJEL, Emilio (1999): “Las historias prohibidas de Marta Veneranda: una estética de la desestabilización”, en *Revista Casa de las Américas*, oct–dic 1999, n°217, pp.51-66.
- BAUDRILLARD, JEAN (1998): *De la seducción*, Madrid: Cátedra.
- CABALOUÉ, SOPHIE (2013): “Transgresión y resistencia homoerótica en las obras de Sonia Rivera–Valdés”, en *Letralia. Tierra de letras*, Año XVII, n° 282, Caua, Venezuela. <http://www.letralia.com/282/ensayo01.htm>
- FOUCAULT, MICHEL (1998): *Historia de la sexualidad*, vol.1, Madrid: Siglo XXI.
- KENNETH, CLARK (1996): *El desnudo*, Madrid: Alianza.
- PAASONEN, SUSANNA, (2007): “Pornification and the Education of Desire”, en Paasonen, Susanna; Nikunen, Kaarina; Saarenmaa, Laura (ed.): *Pornification. Sex and Sexuality in Media Culture*, Oxford, New York: Berg, pp. 1-19.
- PELLEGRINI, ALDO (2000): “Lo erótico como sagrado”, en *Reflexiones sobre pornografía y obscenidad*, Valencia: Editorial MCA, pp. 5-33.