

LA RE-ESCRITURA DE UN CLÁSICO EN CLAVE PORNOGRÁFICA:
EL CASO DE MASSIMISSA¹

Daniel Balderston
University of Pittsburgh
dbalder@pitt.edu

José Quiroga
Emory University
jquirog@emory.edu

A Luis Ospina, quien nos habló de esta novela.

Y súbitamente, un sagrado horror me llenó, con el perdon de usted, mi señor, cuando descubrí que en mi bajo vientre la planta vivaz se había levantado y se empujaba en contra de la ingle doblada de la autora de mis días.
(*Massimissa*: 25).

El objeto que interesa en este artículo es una novela en francés, con una ilustración en la tapa que imita, pareciera que parodia, los grabados costumbristas latinoamericanos del siglo XIX: una negra con un seno descubierto y atrás un grupo de dos personas, compuesto por una mujer bien vestida llevando de la mano a un niño². La nota de la contratapa describe el contenido de la novela en breves palabras:

Massimissa, Minimissa, Clarito, Clarissa, el padre, la madre, amos y esclavos bailan una danza incendiada y mortal bajo los trópicos.

El presente artículo analiza las relaciones textuales que teje la controversial novela francesa *Massimissa* (1976) de Jorge Ricardo Gómez, con la novela clásica colombiana, *María* (1867), de Jorge Isaacs. Esta perspectiva comparativa y genealógica permite, en conjunto, estudiar las ficciones de identidad que impone el diálogo cultural entre Europa y América Latina en la segunda mitad del siglo XX, todo lo cual deja entrever formas instituidas en las relaciones de poder —exotismo, realismo mágico, *voyeurismo*—, pero, de igual modo, el decidido intento de consolidar una nueva hegemonía capaz de ofrecer una visión otra de la historia literaria y de la constitución de las

Recepción: 3 de marzo de 2007
Aceptación: 25 de abril de 2007

Al principio del siglo XIX, mientras Colombia se libera de los españoles, un joven propietario de grandes tierras, quien ha regresado de Europa donde ha descubierto el Siglo de las Luces, quiere ir más allá de la revolución nacionalista. Quiere una revolución social —liberar a los esclavos— y una revolución moral: sustituir la moral natural a la moral tradicional. Llevando las ideas de los filósofos a sus últimas consecuencias, él anticipa las de más de un siglo después. Propiedad colectiva, autogestión, libertad sexual, erotismo total, la Colombia de 1820 no estaba lista a aceptarlas. Ese joven aristócrata, quien quería hacer él solo su noche del cuatro de agosto, es condenado a muerte y ejecutado.

Jorge Ricardo Gómez es uno de los mejores escritores colombianos del siglo pasado. Su lirismo estalla en cada página y transforma lo que podría no ser más que una novela erótica y política en un himno panteísta y filantrópico. Sensibilidad lacrimosa, gusto por la naturaleza, creencia en la bondad del hombre, mito del buen salvaje, este romántico es el Chateaubriand de América del Sur.

Massimissa ha tenido múltiples ediciones clandestinas tanto en Colombia como en Chile y la Argentina. Ciento cincuenta años después de su primera publicación, ya es hora de publicar una traducción francesa. Debemos ésta —tanto como el prefacio que presenta la obra— a Dominique Ricart (en Gómez: 1976).

La nota de la solapa la firma la editora, Régine Deforges, y la página inicial nos dice que el libro es, efectivamente, de Jorge Ricardo Gómez, que su

naciones hispanoamericanas. *Massimissa* constituye, entonces, una ficción hereje ocupada en dinamitar el discurso opresivo latinoamericano.

Palabras clave: *Massimissa*, *María*, género, canon, hegemonía, América Latina, crítica cultural.

The Writing of a Classic as Pornography: The Case of Massimissa.

This article analyzes the textual relations woven by the controversial French novel *Massimissa* (1976) by Jorge Ricardo Gómez in comparison with the Colombian classic novel *María* (1867) by Jorge Isaacs. This genealogical and comparative perspective allows, as a whole, to study the identity fictions imposed by the cultural dialogue between Europe and Latin America in the second half of the 20th century. This is evidence of both the forms instituted in the geopolitics of power —exoticism, magical realism, voyeurism— and the resolute attempt to consolidate a new hegemony that can offer a different vision of the literary history and of the

título es *Massimissa* y que es una “confession traduite de l’espagnol par Dominique Ricart” (Gómez: 1976).

Para reiterar la “facticidad” del libro, su existencia “real”, citemos brevemente la existencia del mismo, ahora en traducción alemana (de la traducción al francés de Dominique Ricart). La ilustración de la tapa esta vez es más directa, más “vendible” como libro de bolsillo: una negra muy maquillada que lleva una capa roja; la capa deja descubiertos los dos senos. El título es ahora: *Massimissa, oder Die Lust der Freiheit*, que traducimos como *Massimissa, o el deseo por la libertad* (o tal vez sería mejor traducirlo como: “la lujuria por la libertad”) (Gómez: 1978). La nota de la contratapa dice:

La valerosa confesión de un joven cuya insuperable añoranza física por su hermana y su madre lo invaden. La familia entera hace parte de un sórdido e incestuoso entorno de excesos y vicios que termina por involucrar a los esclavos de la plantación. De un modo fatal y dinámico el narrador se ve envuelto en las guerras independentistas de su patria durante el siglo diecinueve en las que pierde sus pertenencias y finalmente la vida.

Una novela escandalosa que trata aquellos deseos prohibidos que no se dejan reprimir. Lo que otros autores sólo se atreven a pensar se cuenta aquí de modo explícito y ardiente³ (en Gómez: 1978).

La edición en francés es de 1976, la traducción al alemán de 1978. Más allá del empaquetado exo-

composition of the Hispanic American nations. *Massimissa* constitutes, then, a heretical fiction aimed at destroying the oppressive discourse that represses the multiple identities that comprise Latin America.

Key words: *Massimissa*, *María*, Gender, Canon, Hegemony, Latin America, Cultural Critique.

tista, es de notar, en un contexto latinoamericanista, los puntos de contacto entre una y otra: la repetida mención de que estamos frente a la obra de un autor clásico; la insistencia en “ediciones clandestinas”; y la promesa de un texto que inscribe el deseo erótico y sexual allí donde previamente sólo existía el romance familiar como emblema del deseo por la nación. El material publicitario (las notas, la portada sobre todo de la edición alemana) tienta al lector con la promesa de bailes desenfrenados, negras y mulatas sensuales, raras costumbres tropicales. Todo esto será comentado en detalle más adelante, pero conviene primero resumir la trama de la novela.

Massimissa sitúa al lector en épocas de la lucha por la independencia de la Nueva Granada (lo que ahora comprende Ecuador, Colombia y Venezuela): al norte de la región en la que está centrada la novela, el general Simón Bolívar lucha contra los españoles. Un joven, hijo de un terrateniente importante del valle de nuestro relato, regresa de París donde ha estado estudiando por varios años; llega inflamado por las ideas de la libertad de los *philosophes*, sobre todo de Rousseau, y de la Revolución francesa: libertad, igualdad, fraternidad. Al principio de la novela está bajando de la montaña que hay detrás de la hacienda, bordeando un río; ve a dos chicas bañándose desnudas en el río, una negra, la otra blanca. Al llegar a su casa lo reciben su padre, su madre y su hermana más chica, *Minimissa* (tiene dieciséis años); la otra hermana, *Massimissa* (quien tiene diecinueve) no está presente al regreso del narrador. Acto seguido nuestro narrador cae enfermo, afiebrado; días después, mientras su madre lo cuida, hay una tormenta, y la madre, muerta de susto, se mete en la cama con él. Aquí toma lugar el primer escándalo de la novela, la iniciación sexual del joven, quien descubre lo que puede ser realmente el amor de una madre.

El narrador se recupera, sigue teniendo relaciones con su madre, pero a la vez descubre que su gran amor no es su madre, sino su hermana *Massimissa*. En los próximos días, el padre le da un recorrido por los negocios de la familia: el ingenio de azúcar, la venta de animales, la inseminación artificial de las yeguas, el criadero de jóvenes esclavas que puedan servir de amantes a sus amos (a la vez que son oficialmente esclavas domésticas). Este recorrido forma parte de la educación comercial del hijo, heredero de esta vasta fortuna. Y a su vez, el entramado comercial sirve casi de contrapunto a la educación erótica del narrador, que en los siguientes episodios tiene relaciones con su hermana, con su madre, y con *Clarissa*, la esclava doméstica de la hermana. Estas relaciones

son variadas, móviles, cambiantes —nunca, digamos, misioneras. En algunos episodios, Clarissa crea escenas y espectáculos teatrales con su propio hermano, Clarito, que a su vez terminan en eróticas escenas incestuosas entre los dos hermanos esclavos, los mismos Clarissa y Clarito, a la vez que entusiasman al público (compuesto, claro está, por sus amos). Los dúos se convierten en tríos y cuartetos (y en una de las últimas escenas de la novela, en sexteto). Las orgías son escenas de instrucción y de liberación pero a la vez, y a veces, mecánicas, escenas de aprendizaje en las que amos y esclavos son integrados a la familia blanca por medio de enlaces cada vez más sorprendidos.

Mientras todo esto ocurre, más allá de los límites de la hacienda, el conflicto entre Bolívar y los españoles incita a los esclavos del valle a preguntarse si la libertad de España significará también su liberación. Ese grito de libertad sorprende (pero no interrumpe, como veremos) la desenfrenada libertad sexual que se vive en el seno familiar —los esclavos han sabido de las ideas libertarias que el narrador ha traído de Europa y comienzan a hablarle para que él convenga a su padre de liberarlos.

Finalmente, una noche, los dos hermanos, Clarito y Clarissa, elaboran un espectáculo para un público que consiste en el narrador, Massimissa y la madre de ambos. Las relaciones amorosas entre estas cinco personas se complican con la llegada del padre, que primero rabiosamente los azota pero después se une a la acción y penetra al esclavo Clarito, iniciando así la orgía más espectacular y “fraternal” de la novela —orgia desenfrenada que toma lugar mientras los esclavos se reúnen fuera de la casa grande y llaman insistentemente a nuestro narrador. Nadie hace caso de lo que pasa afuera. Los esclavos traen un barril de ron y lo abren. Se enciende una mecha, arde el fuego y comienza a incendiarse la Casa Grande. El narrador se lanza al fuego y rescata a la hermana menor, Minimissa. Los demás —los padres, Massimissa, Clarito y Clarissa— mueren achicharrados.

La novela, sin embargo, no termina con este sacrificio colectivo. Al recuperarse de las quemaduras, el narrador resuelve llevar a cabo su intención de liberar a los esclavos, acorde con la visión europea de la libertad. Sus vecinos, los hacendados de la región, temerosos por la situación y sus posibles ramificaciones, tratan de disuadirlo, mientras el gobernador de la provincia amenaza declararlo legalmente loco e incapaz de administrar su propiedad o de decidir la suerte de sus tres mil trescientos setenta y siete esclavos. En este momento,

en desafío a la autoridad constituida, el narrador y sus esclavos resuelven resistir y crear una “república de hermanos” donde habrá una “democracia económica”. Atacan al emisario del gobernador; luego, como represalia son atacados por tres flancos de la milicia que han levantado los hacendados vecinos: tratan de defenderse pero casi todos mueren en la batalla, y muere con ellos el experimento radical de libertad, igualdad y fraternidad. La novela termina con la condena al narrador por rebelión y con la nota del sacerdote que ha escuchado su confesión y le comunica al gobernador de la provincia que el joven no se arrepintió de sus ofensas al orden y a la moral. La larga confesión que acabamos de leer se hizo en vísperas de su ejecución.

El prefacio del supuesto traductor, Dominique Ricart, aclara lo siguiente en su primer párrafo:

El que firma esta obra, Jorge Ricardo Gómez, es sin duda el mayor escritor colombiano del siglo XIX. Su novela autobiográfica *Lucía* ha hecho llorar a generaciones de muchachas jóvenes. Su casa de campo, en el Suroeste, es un lugar de peregrinación. En él se reconoce la sensibilidad de una nación, de una época (7).

La novela existe en “traducción” francesa, pero no se encuentra el original en castellano; la versión en alemán se traduce de la “traducción” francesa. Tanto el nombre del supuesto autor, Jorge Ricardo Gómez, como el del supuesto traductor, Dominique Ricart, son seudónimos. Según pudo averiguar en 1984 el cineasta Barbet Schroeder (a instancias de su amigo el cineasta colombiano Luis Ospina, que quería llevar esta novela al cine) el autor real tal vez sea el diplomático Jean-Jacques Peyronnet⁴, quien publicó otro libro, *Soldat de l'ordre*, con otro seudónimo, Brieux, que tenía en parte un tema latinoamericano⁵.

¿Quién es, o quién fue, Jean-Jacques Peyronnet? El autor de *Massimissa* conoce muy bien *María* de Jorge Isaacs (1867) y parece haber ido como peregrino a El Paraíso, porque sus descripciones evocan fuertemente los paisajes modernos del Valle del Cauca. Hay elementos de su novela —un viaje al puerto de B., que en la novela de Isaacs es Buenaventura, descripciones del valle y del cultivo de la caña, visitas a las varias haciendas de la región, bailes de los esclavos, problemas económicos del padre del narrador— que tienen

que ver con las descripciones en *María*, pero otras —una riña de gallos, un remate de animales— demuestran un conocimiento de otros textos de literatura y cine hispanoamericanos, sobre todo aquellos de inflexión costumbrista. El autor a su vez conoce la Colombia contemporánea, porque comete dos flagrantes anacronismos: describe amorosamente la visión de los eucaliptos, árbol australiano que no se comenzó a plantar en las Américas hasta las últimas décadas del siglo XIX, y menciona muchas veces el ganado zebú, raza india de ganado que no se comenzó a exportar a otras partes del mundo hasta mediados del siglo XIX, pero cuya crianza en las zonas tropicales americanas data de las primeras décadas del siglo XX. ¿O será que estos anacronismos son deliberados?

Si algún lector de esta curiosa novela francesa algo sabe de la literatura hispanoamericana se daría cuenta de que el nombre del autor, Jorge Ricardo Gómez, repite el del novelista colombiano más famoso del siglo XIX, Jorge Isaacs, cuyo segundo nombre, dicho sea de paso, era Ricardo. Según se nos indica en la solapa de *Massimissa*, la otra novela de Jorge Ricardo Gómez, titulada *Lucía*, es una novela hecha para el llanto. En el caso de Isaacs, su novela *María* anuncia que la “dulce y triste misión” de la novela es provocar el llanto: “si suspendéis la lectura para llorar, ese llanto me probará que la he cumplido fielmente” (2003: 51)⁶. La hacienda de Isaacs, El Paraíso, es de hecho, como dice el prólogo a *Massimissa* en relación con la casa de la *Lucía* de Jorge Ricardo Gómez, un curioso lugar de peregrinación en el Valle del Cauca, donde la historia ficcional de Efraín y María parece haber borrado la historia real de la familia de Isaacs: cuando uno de nosotros fue allá hace pocos años, la guía hablaba del cuarto de Efraín, del estanque donde María esparcía pétalos de rosas para que se bañara su primo, del cuarto del padre de Efraín; y no habló de cómo la familia Isaacs adquirió la propiedad ni de cómo vivían ahí.

Como si quisiera insistir en la confusión entre Jorge Ricardo Gómez y Jorge Isaacs, el prólogo de *Massimissa* cuenta la trama de la otra novela, *Lucía*, que es la de *María* (con ligeras modificaciones): un joven se enamora de su prima, pero ella muere de un ataque epiléptico poco antes de que se puedan casar. El prólogo explica que la novela que tenemos entre manos no pudo publicarse en el siglo XIX sino clandestinamente. Según el falso traductor, *Massimissa* es una protesta en contra de las costumbres hipócritas de la época y afirma que la castidad “endulzada, desencarnada” de la *Lucía* de Jorge Ricardo Gómez, con-

trasta con el aspecto “carnal” de la inédita *Massimissa* del mismo autor. Afirma el traductor Ricart que *Massimissa* es una protesta en contra de la moral tradicional, de la esclavitud y de la explotación económica, y aboga por una democracia radical, un “comunismo primitivo” (8). Explica que el peso de la cultura europea, sobre todo la francesa, se siente en la novela, como se puede percibir también, dice Ricart, en una novela de nuestros tiempos, *El siglo de las luces*, de “nuestro contemporáneo Alejo Carpentier” (9). Ricart termina justificando su traducción al francés de la *Massimissa* de Jorge Ricardo Gómez a pesar del abismo lingüístico entre el español colombiano de 1829 y el francés de 1976.

Aún antes de que lleguemos a los bacanales en la casa grande, un detalle sugiere al lector que no se trata, o no sólo se trata, de una traducción de un original en castellano del siglo XIX. Nos inclinamos a pensar que los anacronismos son deliberados, sobre todo al notar que en *Massimissa* hay un personaje menor, “le vieux don Macondo”, quien acaba de morir y cuyos diecisiete hijos están a punto de vender su finca (16). Igual que la mención de *El siglo de las luces* en el prólogo, este detalle indica que esta novela ha sido escrita para un público francés lector de los experimentos del boom latinoamericano. En el prólogo el traductor nos dice que nos ha presentado una versión “a la manera de” Jorge Ricardo Gómez, no una traducción fiel (9). Sin embargo, a diferencia de lo que sería una simple *boutade*, nuestro autor se toma el trabajo de recrear con mucho detalle el universo de uno de los grandes clásicos latinoamericanos.

En *María* hay una serie de descripciones muy detalladas del paisaje del Valle del Cauca, de la hacienda y de la Casa Grande. Estas descripciones, como suele pasar en la literatura romántica, retratan los estados de ánimo de los personajes. Todo esto se hace también en *Massimissa* y viene acompañado de un conocimiento directo, contemporáneo, de la región. El lector de *Massimissa* reconoce el remanso del pequeño río de la casa de *María* que forma una pileta natural, la vista de la hacienda sobre el valle, la montaña que hay detrás de la hacienda, la cercanía de una capital de provincia, C. (Cali en la novela de Isaacs, como en la realidad), y de un puerto sobre el Pacífico, B. (Buenaventura en la novela de Isaacs y en la geografía colombiana). Como en las novelas costumbristas y realistas, se salpica *Massimissa* de términos en letra cursiva, con notas a pie de página: aguardiente, finca, capataz, adobe, etc. Recordemos que en *María* hay muchas descripciones costumbristas; todo eso se imita en

Massimissa. Y en la novela francesa encontramos ecos del original en otros aspectos: la cercanía afectiva entre el narrador y los esclavos, la mirada que se fija en la belleza de alguna esclava, de algún esclavo, el excesivo cariño familiar. También la enfermedad que sufre Efraín al volver a casa se repite en la fiebre del narrador al principio de *Massimissa*, y los ataques epilépticos que sufre María se desplazan a los trances extraños en que caen tanto la madre como la hermana en medio de las orgías extravagantes de la novela francesa.

Recordarán, sin duda, la importancia de las lecturas francesas en *María*: de cómo Efraín y María descubren su amor a través del de Pablo y Virginia, los personajes de la novela de Saint Pierre, y de los romances de Chateaubriand (además de su libro sobre el genio del cristianismo). En *Massimissa* también se leen textos franceses en voz alta; y algunas de las escenas donde el narrador y su madre comparten la cama comienzan como escenas de lectura de libros en que se habla de Valmont —el protagonista de *Les liaisons dangereuses*, claro— y de los consejos de un padre a su hijo sobre la fe y la razón (30). También los personajes leen *El último de los Abencerrajes* de Chateaubriand y se habla mucho de los *philosophes*. Y hay muchas referencias intertextuales a textos franceses posteriores a la supuesta fecha de composición del supuesto original de *Massimissa* (que se dataría alrededor de 1829) —de Baudelaire, de Apollinaire. Esta intertextualidad está presente en una escena en la iglesia que se comentará más adelante, donde la descripción de *Massimissa* en la cruz como “Venus toda entera fijada en su cruz, pensaba yo, parodiando al dramaturgo cuyo nombre se me olvida” (86), es una clara referencia al verso de *Fedra* de Racine, “Venus entière sur sa proie acharnée”⁷.

Pero *María*, claro está, no es sólo un clásico “visible” (no censurado) de la literatura latinoamericana, también es una novela singularmente casta, como si la castidad de la novela existiera en relación directa con su diseminación. Aparte de unos pocos apretones de manos, roces de la mejilla con los cabellos y lo que McGrady (Isaacs, 2003: 151n.), llama “ósculos indirectos” (donde Efraín y María besan consecutivamente el cabello del hermano menor de Efraín, por ejemplo), en la novela de Isaacs los cuerpos casi no se tocan. Recordemos, por ejemplo, la escena de la despedida de Efraín y María cuando el narrador está a punto de irse a Londres (y sólo llegará de regreso después de la muerte de la amada):

Ocultándome así el rostro, alzó la mano derecha para que yo la tomase: medio arrodillado, la bañé en lágrimas y la cubrí de caricias: mas al ponerme en pie, como temerosa de que me alejase ya, se levantó de súbito para asirse sollozante de mi cuello (287).

Estos cuerpos enlazados en el momento de la despedida no impiden aseverar que *María* representa en la literatura hispanoamericana el momento máximo de la represión corporal, que es tan extrema en momentos de pasión que “cubrir de caricias” la mano de la amada es un acto de una gran sensualidad. Recordemos lo que Foucault decía de la época victoriana (y *María* es un artefacto de esa época, claro): que nunca se habló tanto del sexo. Y es el caso de la novela de Isaacs, sólo que se “habla” del sexo por sinécdoque (la mano de María) o por desplazamiento (la belleza de algún esclavo o alguna esclava o la belleza de la naturaleza).

Vale el contraste entre este sublime reprimido y *Massimissa*, donde hay descripciones narrativas muy detalladas cuando el narrador en primera persona explora la vulva y el clítoris de su hermana, cuando describe cómo el padre lo instruye en el arte de la inseminación artificial de las yeguas —que requiere que el narrador mismo masturbe al semental (una operación que acabará excitándolos a los dos, padre e hijo, hasta el orgasmo)—, y en las dos grandes escenas paralelas de la pedagogía del amor, donde el padre le enseña a *Massimissa* unas noventa posiciones sexuales (una especie de *Kama Sutra* tropical americana) y donde la madre le enseña el arte del amor al narrador, también en una serie de lecciones.

En *María* es sublime el amor de la madre:

Aún cuando haya pasado nuestra infancia, no por eso nos niega sus mimos una tierna madre: nos faltan sus besos; nuestra frente, marchita demasiado pronto quizá, no descansa en su regazo; su voz no nos aduerme; pero nuestra alma recibe las caricias amorosas de la suya (280-81).

En *Massimissa*, también son tangibles esas caricias amorosas, comenzando con la iniciación sexual del narrador, cuando su madre viene a su cama por miedo a los truenos: “Y súbitamente, un sagrado horror me llenó, con el

perdón de usted, mi señor [la narración, como ya aclaramos, es una confesión en la víspera de la ejecución del narrador, y el interlocutor es un sacerdote], cuando descubrí que en mi bajo vientre la planta vivaz se había levantado y se empujaba en contra de la ingle doblada de la autora de mi días” (25). Ella se duerme, él eyacula y aprieta a su madre teniéndola “como un niño entre mis brazos” (27). Es difícil capturar la rareza del original francés aquí: “tenant ma mère comme un enfant dans mes bras”. Y esa rareza es común en la novela: en otro momento la madre, al beber la leche de su hijo, lo convierte en su madre (37); y cuando el narrador le hace sexo oral a la hermana se siente rodeado por ella “como el niño en la placenta maternal” (57)⁸.

El exceso libidinal en todos los miembros de la “familia libertina”, como la define el narrador al final de su confesión (150), se extiende también, como ya hemos mencionado, a los hermanos Clarito y Clarissa, esclavos domésticos y verdaderos virtuosos de la lujuria. El amor compartido con estos esclavos aviva la intención filantrópica del narrador de liberarlos, no sólo a los dos compañeros de sus juegos eróticos sino a sus más de tres mil trescientos hermanos.

Esta liberación de los esclavos, que forma uno de los ejes de la novela, anuncia la tesis sesentista de *Massimissa* en torno a la liberación social. En *Massimissa*, la religión, la política y la moral tienen que renovarse radicalmente para establecer la era del “amor libre” y del “comunismo primitivo”. La escena más fuerte es una crítica directa a las instituciones religiosas. Ocurre en la iglesia de la hacienda (84-90) y vale la pena citarla con cierto detalle. El narrador ha entrado a la iglesia con *Massimissa* y ambos descubren que la estatua de Jesucristo se ha caído de la cruz y yace en pedazos en el suelo. El narrador se trepa en el pedestal y extiende sus brazos sobre los brazos de la cruz, sustituyendo al redentor; la hermana le dice que es un crucificado hermoso pero que la vestimenta le sobra, y cuando éste se desnuda, ella le ata sus pies y manos a la cruz y lo cubre con la túnica de la estatua caída; allí le hace la *felatio* al hermano y recibe su semen “como una que viene a recibir la comunión. Esta es mi carne, esta es mi sangre” (85). Después ella quiere hacer el papel del crucificado, y también se desnuda, y también sus manos y pies se atan a la cruz. Así colocada en posición francamente sacrílega se encuentra *Massimissa* cuando un esclavo entra en la iglesia. El narrador cubre el rostro y el torso de la hermana con la túnica y se esconde desnudo en el confesionario. El esclavo le besa los pies al crucificado y se asombra al descubrir que los pies son tibios

y que el cuerpo al que pertenecen es femenino. Comienza a violar al Jesucristo vivo y femenino —Massimissa— en una escena que, según su hermano, se parece a la de la “Virgen recibiendo la Visitación” (87). Massimissa grita, no se sabe si de dolor o de placer. El narrador ve en la pared al lado del confesionario que una estatua de San Jorge lleva una espada; le quita la espada y le corta el miembro viril al esclavo. El esclavo herido deja una huella de sangre que comienza al lado de la estatua caída y termina en la puerta de la iglesia, donde muere. El narrador y Massimissa se visten rápidamente y se esconden en el confesionario cuando oyen voces: entran unas esclavas, descubren la estatua despedazada de Jesucristo, la huella de sangre, el cadáver. La escena termina cuando llega el cura, habla del castigo divino en contra del blasfemo que profanó la iglesia y —cuando una de las mujeres le señala el miembro viril cortado— lo tira fuera de la iglesia.

La escena es fuerte más allá del simbolismo. Representa el punto máximo de una abierta herejía en contra de la religión y de la fe. Al arremeter tan abiertamente contra las imágenes religiosas y situarlas en el espacio en el que se entrecruza el incesto con la violación y el desmembramiento, el narrador se separa de todo orden establecido para llevar la blasfemia a otro punto: un punto en el cual la imaginación libre es la que prima por encima de toda norma institucional. Esta norma incluye la naturaleza canónica misma de la novela de Isaacs que sirve de apoyo a *Massimissa*. Es como si al no respetar el orden establecido, el autor también hubiera decidido no respetar el “clásico”. La tesis de la novela sobre la religión, la política y la moral, como ya señalamos, provee una visión muy sesentista del amor libre y el “comunismo primitivo”. Para usar el maravilloso término de *Rayuela*, el narrador aquí aspira a fundar un “kibbutz del deseo”. El término cortazariano se aplica perfectamente a la combinación de “democracia económica” (157) y “moral natural” (161), que incluye la libertad sexual; así, aspira a crear “nuestra pequeña república de hombres libres e iguales” (150). Es parte también del mundo del deseo que había vislumbrado un texto canónico del realismo mágico como *El reino de este mundo* de Carpentier, que también aparece citado intertextualmente en *Massimissa* en su penúltima página. Los caminos a la utopía —tan importantes a finales de la década de 1960— ayudan a definir la novela no sólo como homenaje a Isaacs, Sade o Rousseau, sino también como un texto que habla del momento de revolución social y sexual en que se escribió.

Hay un trío amoroso (el narrador, Massimissa y Clarissa) hacia el principio de la novela que introduce un tema que va a ser importante en ella: la igualdad de todos los seres humanos:

Así, los tres nos hallamos interpenetrados, el seno de Massimissa en el vientre de Clarissa, mi dedo en el culo de Clarissa, el clítoris de Clarissa en mi boca, mi pene a la vez entrando en la vagina de Massimissa y en la boca de Clarissa, el dedo de Clarissa en mi culo y, para rendir una cuenta completa, otro dedo de Clarissa en el de Massimissa.

Una imagen tal de la solidaridad humana llenó mi alma de felicidad y una perfección tal me pareció hasta ese punto imposible de repetir, tanto que yo deseaba morirme (80).

Y agrega dos páginas más adelante que ese descubrimiento de la solidaridad humana lo llevó a reflexionar sobre “la gran fraternidad de los hombres” que está restringida en la sociedad por las barreras y reglas convencionales: habría que liberar al “hombre natural” de su condición de esclavo, de “hombre social” (82).

Pasajes como éste —y son varios— evocan el “verano del amor” de San Francisco, Woodstock, el mayo francés y otras lecturas implícitas pero muy presentes: Wilhelm Reich y Herbert Marcuse, por ejemplo. Apuntan a esa maravillosa síntesis que hace Manuel Puig en las notas de *El beso de la mujer araña* —publicada el mismo año que *Massimissa*— de las ideas libertarias de la época, que unen la liberación sexual a impulsos revolucionarios más generales. Nuestro autor comparte el utopismo revolucionario, que buscaba liberar la libido, de todos estos pensadores.

Ya *María* se puede leer como un argumento sobre la constitución de una nación diversa, incluyente. Para Doris Sommer, por ejemplo Isaacs utiliza la conversión de la judía Ester en la cristiana María como manera de sugerir la posibilidad de una transformación pacífica en una nación que estaba luchando —y que sigue luchando— por una unidad en su diversidad. *Massimissa* desplaza esa búsqueda, de algún modo, de Colombia a Francia: la repetición en francés de la disyuntiva entre una moral convencional y una moral auténtica, que en *María* gira en torno a un ideal de un catolicismo tolerante, encuentra ecos no sólo en el deísmo de los *philosophes* sino en los jóvenes inspirados

del 68. *La imaginación al poder*: ese lema famoso de las calles de París encuentra ecos constantes en esta novela. Es decir, no es sólo la visión exotista, la mirada hacia el otro, sino la vuelta a casa de esa mirada otra.

Inscrita en la historia, *Massimissa* es un enorme juego elaborado hacia el centro mismo del canon, intentando dar una visión otra de la historia literaria y de la constitución de las naciones hispanoamericanas⁹. Frente a la gloriosa historia nacional, Gómez inscribe aquí la historia de los heterodoxos, y busca así motivar una historia de la herejía como forma de dinamitar el discurso opresivo latinoamericano. Esta liberación ocurre en la novela en todos los órdenes: la historia de la rebelión se deja no sólo en manos de una guerrilla que, ya para la época de su publicación en francés, en ocasiones se torna intransigente en asuntos de moral y sexualidad, sino en términos de la historia misma.

Tal vez vale la pena terminar planteando una pregunta inevitable: por qué estudiar este texto estrafalario, y francés, en el marco de la literatura latinoamericana (nuestra disciplina compartida, nuestro campo de acción y reflexión). No existe todavía una traducción al español de *Massimissa* —es decir, no se han descubierto todavía los “originales” a los que la traducción de Dominique Ricart se jacta de ser —en palabras de Borges, del ensayo sobre el *Vathek* de William Beckford (1966, 2: 109)— “infiel”. Pero hasta que se publique ese “original” mítico, *Massimissa* quedará como un texto elocuente pero bastante secreto, porque sus pocos lectores franceses y alemanes no se habrán dado cuenta de la riqueza de su relación con la novela de Isaacs y con la literatura latinoamericana, a la vez que es un texto desconocido en nuestro hemisferio: Donald McGrady, en su introducción a la edición crítica publicada por Cátedra de la *María* de Jorge Isaacs, señala: “Quizá ninguna otra novela ha ejercido tan profunda influencia en Hispanoamérica: existen 17 imitaciones de *María*, sin contar las obras que emulan sólo unos episodios del idilio” (14). McGrady obviamente no tiene en cuenta aquellas versiones extranjeras, no escritas en castellano.

Massimissa es un libro que nos dice mucho de la mirada del europeo hacia América Latina, del “realismo mágico” y su gusto por el exotismo, de un voyeurismo que aquí llega a su paroxismo. A la vez, habla de las infinitas posibilidades de la reescritura de los clásicos, al hacer una pornografía muy “literaria”. Para citar a Borges, del ensayo “Sobre los clásicos” (un texto de 1965, de la segunda edición de *Otras inquisiciones*):

Clásico es aquel libro que una nación o un grupo de naciones o el largo tiempo ha decidido leer como si en sus páginas todo fuera deliberado, fatal, profundo como el cosmos y capaz de interpretaciones sin término. Previsiblemente, esas decisiones varían... Clásico no es un libro (lo repito) que necesariamente posee tales o cuales méritos; es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad (1966, 2: 151).

El mismo autor argentino había publicado años antes, en *El Hogar*, una “Vindicación de la *María* de Jorge Isaacs”, donde habla del romanticismo de Isaacs, quien “era capaz de deplorar que el amor de dos bellas personas quedara insatisfecho” (4: 285), a la vez que celebra el “goce homérico de Isaacs en las cosas materiales” (4: 287). No sabemos qué hubiera opinado Borges, pero *Massimissa* desarrolla y explicita ese lado “material” (o, como dice Dominique Ricart, “carnal”) de *María*, y permite una relectura muy inesperada de uno de los grandes clásicos hispanoamericanos.

Notas

- ¹ Una primera versión de este artículo fue publicada en las *Actas del Primer Congreso Regional del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, “Nuevas cartografías críticas: problemas actuales de la Literatura Iberoamericana”, realizado entre el 23 y el 25 de junio de 2005, en Rosario, Argentina.
- ² La imagen viene del libro *Narrative of a Five Years' Expedition Against the Revolted Negroes of Surinam* (1796) de John Stedman, y es un retrato de Joanna, la esclava y mujer de Stedman. Ver la revisión de este libro hecha por Mary Louise Pratt en *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation* (1992: 90-102). La ilustración se reproduce en la página 98, con el título “Joanna”; la ilustración de la tapa de *Massimissa* es la misma pero al revés (las figuras a la izquierda ahora aparecen a la derecha y “Joanna” se reemplaza con “Massimissa” (con la misma letra del libro de 1796).
- ³ Agradecemos a Ana María Gómez, estudiante de posgrado de la Freie Universität Berlin, por su ayuda con la traducción de esta nota de la solapa.
- ⁴ Aquí nos basamos en dos cartas de Barbet Schroeder a Luis Ospina de julio de 1984. Agradecemos a Ospina el habernos facilitado el acceso a estas cartas.

D. Balderston y J. Quiroga. La re-escritura de un clásico...
Estudios 16:31 (enero-junio 2008): 111-127

- ⁵ Este libro, publicado en 1979, comienza con el viaje de un primer narrador al Paraguay, donde se topa con otro francés dueño de una plantación de sisal, le regala los papeles de su vida y le pide que los convierta en una autobiografía. Esta novela resulta ser el relato atroz de un fascista francés quien, después de haber colaborado en el gobierno de Vichy, viaja a Indochina como legionario. Allí participa en varias masacres y emprende el regreso a Francia a mediados de los años cincuenta. En dos ocasiones, nuestro autor real escribe novelas donde se evidencian fuertes trazas exotistas, relatos basados en historias ajenas, con una mezcla de una fascinación por la política y por el sexo (aunque en *Massimissa* el sexo predomina en un ochenta por ciento y en *Soldat de l'ordre* la política fascista en más o menos la misma proporción).
- ⁶ Ver el artículo de Sylvia Molloy sobre la función del llanto en *María*, “Paraíso perdido y economía terrenal en *María*” (1984).
- ⁷ Agradecemos a Carla Calargé, profesora de literatura francófona en la University of Texas-Panamerican, por esta referencia y otros elementos de la intertextualidad francesa en la novela.
- ⁸ Ver también otra descripción de una escena sexual con *Massimissa*, donde el narrador se siente “como un niño en el vientre materno” (67).
- ⁹ Sobre la tradición en que se inscribe la novela, la de las “seudotraducciones” o “translation hoaxes”, ver Venuti: 33-46.

Bibliografía

- Borges, Jorge Luis (1996) *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.
- Brieux (1979) *Soldat de l'ordre. Mémoires recueillies*. París: Editions Rupture.
- Gómez, Jorge Ricardo (1976) *Massimissa*. “Confession traduite de l'espagnol par Dominique Ricart”. Paris: Régine Deforges.
- _____ (1978) *Massimissa, oder Die Lust der Freiheit*. Traducida de la “traducción” francesa por Jürgen Abel. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Isaacs, Jorge (2003) *María*. Edición crítica a cargo de Donald McGrady. Madrid: Cátedra.
- Molloy, Sylvia (1984) “Paraíso perdido y economía terrenal en *María*”. *Sin Nombre* 14:3: 36-55.
- Pratt, Mary Louise (1992) *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. New York y Londres: Routledge.
- Sommer, Doris (1991) *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press.

D. Balderston y J. Quiroga. La re-escritura de un clásico...
Estudios 16:31 (enero-junio 2008): 111-127

Venuti, Lawrence (1998) *The Scandals of Translation*. Londres y Nueva York:
Routledge.