

Donde yace el erotismo: Diana o la cazadora solitaria, de Carlos Fuentes

VERÓNICA DIANA FERNÁNDEZ PEEBLES

Escribía Carlos Fuentes en ese vívido tesoro de la experiencia humana titulado *En esto creo*: “El erotismo de la representación plástica consiste en la ilusión de la permanencia de la carne”¹. Se desprende de esta aseveración, préstamo directo de *Diana o la cazadora solitaria*, la voluptuosidad narrativa del escritor de los sentidos, aquel que vincula en el amor sensual exacerbado por la literatura el placer, carnal y discursivo, ante la vida. Una experiencia hedonista que contempla en su seno la intensificación y la condensación de los olores, los sabores, las melodías, las texturas, las visiones y las ensoñaciones que metamorfosean la sombra errátil de la muerte en el éxtasis de la resurrección que nos ofrece la creación literaria. Aventurada la directriz fundamental de nuestra hipótesis de trabajo, abordaremos los diversos modos de asociación del erotismo con la representación. El rigor científico aplicado al análisis de la sensualidad en la literatura hispanoamericana contemporánea nos permitirá, en primer lugar, encomiar la integración del carácter fragmentario de la información proveniente de los sentidos en la perspectiva omnimoda de la obra literaria. La especificidad de la anexión de opuestos en esta novela, cuyo máximo exponente es la identificación de Eros y Tanatos, excede el límite impuesto por la textualidad denotando la importancia del erotismo para vencer la situación de separatividad y vincular la literatura a la vida. El despertar de los sentidos evocado por Fuentes convertirá a los lectores en los cazadores solitarios dedicados a la búsqueda incesante del lugar donde yace el erotismo, puesto que “el libro es la educación de los sentidos a través del lenguaje”² y nos ofrece la comprensión sensible del mundo.

Argumentalmente, *Diana* refleja la complejidad geométrica de un triángulo amoroso: la diégesis triangulada está formada por un escritor mexicano y la doble influencia del universo femenino que sitúa en uno de los vértices a la serenidad telúrica, encarnada en la musa en la sombra que es Luisa Guzmán —su mujer— y el vértice de la inspiración

¹ Carlos Fuentes, *En esto creo*, Barcelona, Seix Barral, 2002, pág. 31. Pudiera sorprender que el autor no dedique al erotismo alguna de las cuarenta y una voces que componen su peculiar diccionario. No obstante, resulta más significativa la inclusión de este término al evocar la belleza. Además, tanto la cualidad creativa como la voluntad de experimentación constante, rasgos distintivos del erotismo, se aplican a dos pilares fundamentales del aprendizaje: la educación y la experiencia. Así, se dice de la universidad que es el lugar donde germinan las nuevas ideas en contacto con la sabiduría heredada de nuestros antecesores, compartiendo con la experiencia el deseo de realizarse en sí misma en la plenitud de la individualidad colectiva.

² C. Fuentes, *En esto creo*, ed. cit., pág. 171.

empírea derivada del resplandor cinematográfico que aporta Diana Soren —su amante— al relato. La potencialidad narrativa de esta situación, tanto en el ámbito literario como en el vivencial, es infinita: pasión, celos, traición, delirio, riesgo, culpa, deseo, inocencia, abstinencia, sexo, amor, engaño, placer y dolor. Todas las combinaciones posibles aumentan ante la presencia de los demás personajes, cuya función primordial consiste en enfrentar la privacidad del microcosmos creado por los amantes al ámbito sociopolítico en el que se desarrolla la historia. En este sentido, la función social de la literatura se contempla en la novela como un modo de supervivencia ante la diferencia de clases existente entre México y Estados Unidos, ilustrando este intersticio a través de los encuentros sexuales esporádicos que mantienen personajes pertenecientes a puntos equidistantes de la jerarquía social. El sexo como “metáfora intersticial”³ supone el acercamiento físico entre dos cuerpos y la aproximación intangible de dos identidades culturales diferentes. La aparente frivolidad de los juegos eróticos que fomenta el protagonista, ejemplificada con la invitación a la misma fiesta a todas sus amantes, adquiere su relevancia formal a través de la preocupación metadiscursiva por aunar literatura y sexo. La estructura ontológica tripartita se materializa en la interrelación del escritor con su obra y con la imaginación erótica. De este modo, el narrador justifica su pasión intemperante con un deseo voraz por alimentar la imaginación que conduce a la creación literaria. El erotismo, invención humana o “sexualidad transfigurada: metáfora”⁴ que contempla infinitas posibilidades, sustituye la función reproductiva del acto sexual por la manifestación representacional y su inherente paradoja: la unión de lo disímil, creación y destrucción, en un intento por lograr la inmortalidad desde la condición mortal del ser humano. Por este motivo la fugacidad orgiástica constituye el trasunto ficcional de la fragilidad de la vida ante la presencia inexorable de la muerte, al igual que el escritor debe enfrentarse al hecho inevitable de que la materia narrada permanezca exánime en su conclusión. La conciliación sensible de la vida y de la muerte, el placer y el dolor, supone una cuestión de intensidad creativa en la búsqueda de un equilibrio, precario y transitorio, entre la armonía y la desarmonía, la completud y la incompletud, la continuidad y la discontinuidad del ser humano. El erotismo que cultiva Fuentes en su narrativa posee un carácter intercesor bajo los auspicios de la imaginación, similar a la transubstanciación de cuerpo y alma que forma parte de los elementos constitutivos de nuestra imagen del amor según Octavio Paz, otorgando a la vida cualidad literaria y a la literatura su aportación experiencial. El autor crea en *Diana* un mundo mítico cuya ambigüedad permite la fusión de tierra y cielo que subvierte el temor a la incapacidad de amar derivada de la muerte creando un dominio de transformación perpetua que abarca la narración y lo inenarrable. Este espacio limítrofe entre vida y literatura cobra especial significación a la luz de la declaración de Paz en *La llama*

3 Verónica Fernández, “La metáfora intersticial: *La frontera de cristal*, de Carlos Fuentes”, en Lynn Purkey, *Lucero: A Journal of Iberian and Latin American Studies*, Berkeley, University of California, 2002, págs. 45-52. La interiorización del sentimiento de otredad favorecerá la construcción simbólica de la frontera como zona prototípica en la que coexisten todas las identidades y se abandona la retórica de la oposición a favor de la oscilación constante. Por este motivo, la obra de Fuentes propone diversas bifurcaciones narrativas que dan como resultado un espacio impensable en el que se yuxtaponen lo indescriptible y las palabras que transcriben esta imposibilidad a la novela.

4 Octavio Paz, *La llama doble: Amor y erotismo*, Barcelona, Seix Barral, 1994, pág. 10.

doble: “Somos el teatro del abrazo de los opuestos y de su disolución, resueltos en una sola nota que no es de afirmación ni de negación sino de aceptación”⁵. De este modo, la privación amorosa del protagonista de esta novela no proviene de la ausencia de la amante sino del anticlímax causado por la falta de imaginación. El suicidio de Diana, por el contrario, se sitúa en la génesis de la recreación de su biografía ficcional y remite a la proliferación de todas las fantasías eróticas de las que fue protagonista. “El erotismo”, aseguraba Georges Bataille, “es la aprobación de la vida hasta en la muerte”⁶.

La exposición del Eros en la novela contempla dos vertientes antitéticas que coexisten y se complementan: la concepción platónica y el donjuanismo. El narrador sintetiza la manifestación platónica del Eros al afirmar que “el amor total siempre es andrógino”⁷, al tiempo que el aspecto ambiguo de la actriz Diana Soren potencia esta referencia mítica. La alusión al mito del andrógino proveniente del *Banquete*, concretamente el discurso sobre Eros elaborado por Aristófanes, remite al lector al estado antiguo de la naturaleza humana y sugiere que en la actualidad todos somos “triángulos”, incluso las parejas. En efecto, Aristófanes relata que originariamente tres eran los sexos: masculino —vástago del sol—, femenino —descendiente de la tierra— y el andrógino, que participaba de ambos y estaba relacionado con la luna. No es de extrañar, por tanto, la fascinación que la contemplación de la luna y su extraordinario poder de transformación produce en la protagonista. La idea de la androginidad se vincula a la unión de lo disímil y contempla en sí misma ambas posibilidades sin anular sus peculiaridades individuales. La arrogancia de estos seres, sin embargo, provocó la ira de los dioses y Zeus decidió dividirlos en dos mitades: un nuevo estado muy precario que los sumía en el anhelo de completud e inmortalidad. El homoerotismo presente en la novela trata de satisfacer este deseo y restaurar la condición humana en tanto en cuanto ésta aspira a la naturaleza íntegra que le correspondía: la satisfacción en el dominio de lo inexpresable. Igualmente indecible es, en consecuencia, el clímax que aproxima la experiencia erótica a la experiencia mística: “Es una sensación que pasa de la extrema tensión al más completo abandono y de la concentración fija al olvido de sí; reunión de los opuestos, durante un segundo: la afirmación del yo y su disolución, la subida y la caída, el allá y el aquí, el tiempo y el no-tiempo”⁸, sensación que trata de reproducir el autor en la obra.

El donjuanismo subvierte el Eros platónico y presenta, a su vez, dos facetas interrelacionadas, la masculina y la femenina, cuya esencia radica en un tercer elemento: la imaginación. Así, los seres dobles y circulares descritos por Aristófanes a propósito del mito del andrógino se convierten en seres triples y triangulares, basados en la inmensa capacidad creativa y el libre albedrío que proporciona la fantasía erótica. La literariedad del erotismo de la novela alimenta narraciones imposibles en las que la función principal de Tanatos, el ente fantasmático que sublima al ser humano, consiste en la capacidad de encarnarse en cualquier forma que condense la inmaterialidad del deseo: las imágenes que componen la ficción sensual de Fuentes proceden de la expresión artística en sí misma,

5 O. Paz, *La llama doble*, ed. cit., pág. 220.

6 Georges Bataille, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1985, pág. 23.

7 C. Fuentes, *Diana o la cazadora solitaria*, Madrid, Alfaguara, 1995, pág. 102.

8 O. Paz, *La llama doble*, ed. cit., pág. 110.

fundamentalmente el cine y la literatura. Si bien es cierto que *Diana* subraya la importancia del cine como el arte de mirar, no es menos evidente la insinuación de que la literatura es el arte de ser observado: imaginar que alguien nos contempla desde la desnudez pudorosa de una página en blanco y nos seduce al embelesarnos con la grafía de un desconocido que nos incluye en su fantasía. El carácter mediático de la obra literaria con respecto a la relación que se establece entre el autor y el lector contribuye a la plenitud del acto pro-creador: “Pobre sería el arte de la belleza visual si excluyese la prolongación de la mirada en lo táctil, lo auditivo, lo olfativo, lo gustoso, como dicen los lusoparlantes. Y es que los seres humanos deseamos un placer infinito que abarque todos nuestros sentidos. Pero no nos contentamos con ello. Deseamos siempre algo más, algo que quizás ni siquiera sepamos concebir, pero que nuestra imaginación y nuestros sentidos buscan, exigen, imaginan aunque ni siquiera lo conciben”⁹. La visión totalizadora del autor explora la potencialidad creativa de la oscilación entre la satisfacción inmediata producida por el ámbito de lo representacional -literario, onírico o erótico- y la insatisfacción producida por lo inconcebible. El mayor exponente de esta unión de lo epicúreo con lo aflictivo en la novela es el donjuanismo, tanto en su vertiente masculina como en la femenina, puesto que “la tentación donjuanista es una tentación erótica aunque también literaria”¹⁰. El donjuanismo masculino alude directamente a la cuestión del disfraz, a la máscara como portadora de posibilidades creativas ante el que la contempla y de las habilidades de seducción de quien se oculta tras ella. La insaciabilidad del Don Juan busca una belleza propia de la expresión literaria: la metamorfosis perpetua que trascienda la muerte. La faceta masculina del mito se sustenta en una base ontológica: la del escritor mexicano que se desplaza a Santiago para tratar de escribir una novela. La referencia mítica permite al narrador construir y deconstruir una imagen de sí mismo al afrontar la creación de mundos ficcionales: “Maquiavelo del sexo, figura disfrazada para escapar de la venganza de padres y maridos, pero, sobre todo, para escapar al tedio... Así quería, secreta, ridícula, dolorosamente, ser yo... Mínimo Don Juan cuarentón de la noche mexicana, yo aspiraba como hombre a este poder de metamorfosis y movimiento, pero sobre todo lo deseaba como escritor”¹¹. Tras el disfraz, la seducción se convierte en el vínculo existente entre sexo y literatura: al erotismo de los cuerpos Fuentes suma el erotismo de la palabra¹². “Trato de justificar sexo con literatura y literatura con sexo. Pero el escritor —amante o autor— al cabo desaparece. Si grita, se desintegra. Si suspira, se funde”¹³, advierte este Don Juan que señala la naturaleza paradójica del clímax, tanto el carnal como el literario: búsqueda y pérdida de identidad, completud y separatidad, vida y muerte. La supervivencia del narrador necesita la presencia del trasunto donjuanista femenino, esto es, el universo generador de esas imágenes que recrea el escritor: Diana Soren, Diana convertida en el compendio de fantasías de todos los hombres que la deseaban en la gran pantalla y

9 C. Fuentes, *En esto creo*, ed. cit., pág. 33.

10 C. Fuentes, *Diana*, ed. cit., pág. 20.

11 C. Fuentes, *Diana*, ed. cit., pág. 22.

12 Es más, el autor trasciende este nexo que las distingue y finalmente identifica los dos vehículos del delirio erótico en *En esto creo*, ed. cit., pág. 245: “(...) convertir el sexo en literatura. Un cuerpo de palabras clamando por el acercamiento a otro cuerpo de palabras”.

13 C. Fuentes, *Diana*, ed. cit., pág. 23.

fuera de ella, pero también Diana caracterizada como Santa Juana, corrompida por el poder devastador de la costumbre y la convivencia.

Al abordar el complejo universo de los sentidos, Edmund Burke pone de manifiesto la complementariedad de la búsqueda de la belleza y de lo sublime. La disociación de ambos términos estéticos, tanto en la indagación filosófica realizada por Burke como en la obra literaria de Fuentes, no los convierte en elementos excluyentes en lo que a la intuición metafísica y la preocupación antropológica respecta. Burke, tras establecer la comparación entre la belleza y lo sublime, concluye que la relación de complementariedad entre ambas forma parte de su esencia distintiva y ésta se halla, a su vez, en la base de la exaltación que produce la manifestación artística: “They are indeed ideas of a very different nature, one being founded on pain, the other on pleasure; and however they may vary afterwards from the direct nature of their causes, yet these causes keep up an eternal distinction between them, a distinction never to be forgotten by any whose business it is to affect the passions. In the infinite variety of natural combinations we must expect to find the qualities of things the most remote imaginable from each other united in the same object. We must expect also to find combinations of the same kind in the works of art”¹⁴. De acuerdo con la estética burkeniana, Fuentes ofrece a menudo una visión descarnada de los personajes que deja al descubierto su propia naturaleza signica, entendiendo este proceso no como aniquilación sino como el factor resultante de la reflexión sobre el acto creativo. No en vano Octavio Paz destaca la capacidad dialogística del autor con su obra en el prólogo a *Cuerpos y ofrendas*: “Fuentes interroga a estos signos y los signos lo interrogan: el autor es otro signo. Escribir es la incesante interrogación que los signos hacen a un signo: el hombre; y la que ese signo hace a los signos: el lenguaje”¹⁵. La creación, en tanto que supone la construcción del mundo ficcional, permite el desdoblamiento de la voz narradora en el personaje que disfruta de las experiencias eróticas con la actriz norteamericana y, al mismo tiempo, en el autor de la biografía ficcional que narra estas fantasías. De este modo, las tres figuras femeninas predominantes —Luisa, Diana y Azucena— se convierten en acompañantes del galán y en signos a descifrar por el escritor, siendo éste último sorprendido por el erotismo que se desprende de algo por comenzar, una invitación, el temor abismático que produce una incitación abierta a la imaginación entre las sábanas blancas y las hojas de papel: “[...] ellas, las novias, eran también parte de un signo desconocido, de ese horror que evoqué al principio de mi narración, consistente en adivinar la reserva poderosa de lo que aún no se manifiesta”¹⁶. Ineludiblemente, la literatura se transfigura de objeto en sujeto, de profesión en amante: “La literatura es mi verdadera amante, y todo lo demás, sexo, política, religión si la tuviera, muerte cuando la tenga, pasa por la experiencia literaria, que es el filtro de todas las demás experiencias de mi vida”¹⁷. La novela alcanza la perpetuidad al trascender los objetos placenteros y dolorosos de la experiencia sensorial y ofrecer, a través de la imaginación, la

14 Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Basil Blackwell, Oxford, 1987, pág. 124.

15 C. Fuentes, *Cuerpos y ofrendas: Antología*, Madrid, Alianza Editorial, 1972, pág. 8.

16 C. Fuentes, *Diana*, ed. cit., pág. 26.

17 C. Fuentes, *Diana*, ed. cit., pág. 29.

promesa de algo más: la infinitud. El horror que experimenta el narrador forma parte del misterio de la escritura y la existencia humana al tratar de describir lo inenarrable: “Infinity has a tendency to fill the mind with that sort of delightful horror, which is the most genuine effect, and truest test of the sublime”¹⁸. La sensación de plenitud se combina con la idea de la vacuidad, la finitud con la infinitud, del mismo modo que lo sublime y lo bello se funden en esta novela. En este sentido, *Diana o la cazadora solitaria* pertenece a lo que el propio Fuentes ha denominado como “literatura potencial” en *Geografía de la novela*, destacando el hecho de que “cada lector crea la novela, traduciendo el acto finito pero potencial de la escritura en el acto infinito, pero radicalmente actual, de la lectura”¹⁹.

La paradoja del erotismo en *Diana* consiste en manifestarse como una noción que conjuga en la sinonimia la sensualidad implícita y la sexualidad explícita. El cuerpo y las sensaciones que lo alientan son imprescindibles para aprehender el significado de la obra literaria. En sentido inverso, la novela constituye una exploración de la legibilidad del cuerpo humano, considerando la piel como un inmenso órgano textual que desea ser descifrado. Así, se puede afirmar la narratividad del cuerpo como contador de historias de aquel o aquella que lo habita: transmutado en cuento, los signos corporales externos codifican la tragicomedia humana. Las continuas alusiones a la sensación, en sentido amplio, son prueba de la existencia de esta “little narrative of the body, of its pleasures and displeasures”²⁰, en palabras de Smith, en la literatura hispanoamericana contemporánea. El cuerpo es susceptible de lectura, transformando la función reproductiva del acto sexual en el acto erótico de la representación y el deleite de los sentidos a través de las siguientes características: “a body which is particular, but not individual; arbitrary, but not random; material, but not fixed”²¹. La importancia que el cuerpo adquiere en esta novela es extensible a la vasta producción literaria de Fuentes, tal y como apunta Octavio Paz: “El frío, el calor, la sed, la urgencia sexual, la fatiga, las sensaciones más inmediatas y directas; y las más refinadas y complejas: las combinaciones del deseo y la imaginación, los desvaríos y las alucinaciones de los sentidos, sus errores y sus adivinaciones. La pasión erótica es cardinal y, por tanto, lo es también la imaginación, su doble implacable”²². En consecuencia, el erotismo surge no sólo como un medio para vencer la situación de separatividad del propio cuerpo, de la piel que pone en contacto el exterior con el interior, sino también como forma de expresión que vincula la experiencia literaria a la vida. Así, el narrador plantea un enigma de alcance existencial cuya posible irresolución se supera en el ámbito ontológico: “¿Podemos amar en la tierra y merecer un día el cielo?”²³, este intersticio entre la tierra y el cielo es el espacio de la novela, la atemporalidad es su tiempo. La novela como jeroglífico, ese signo a descifrar que es el cuerpo textual, se contiene la metáfora de la condición mortal humana y su permanencia eterna en la creación ficcional

18 E. Burke, *A Philosophical Enquiry*, ed. cit., pág. 73.

19 C. Fuentes, *Geografía de la novela*, Madrid, Alfaguara, 1993, pág. 39.

20 Paul Julian Smith, *The Body Hispanic: Gender and Sexuality in Spanish and Spanish American Literature*, Oxford, Clarendon Press, 1989, pág. 185.

21 P. J. Smith, *The Body Hispanic*, ed. cit., pág. 207.

22 C. Fuentes, *Cuerpos y ofrendas*, ed. cit., pág. 10.

23 C. Fuentes, *Diana*, ed. cit., pág. 11.

del homólogo inhumano: el personaje literario. Sin embargo, esta oscilación hacia la trascendencia del ser nunca transgrede el límite impuesto por la palabra, según Paz: “En Fuentes no hay metafísica de la palabra: hay erotismo verbal, violencia y delicia, encuentro y explosión. El alambique y el cohete”²⁴. El autor aúna la delectación sensual y el devenir de la experiencia sexual como porno-graía.

El contenido de la fantasía erótica no podría ser percibido externamente, físicamente, sin la mediación de las palabras en las que esa ilusión cobra forma, albergando sensualidad y sexualidad, lo corpóreo y lo incorpóreo, la unión erótica que se inscribe en la esfera de lo prohibido, los tabúes, el secreto, la intimidad que se prodigan dos desconocidos durante el acto sexual: el hálito de la literatura y de la vida. El limbo de la palabra es el silencio de un secreto de alcoba. La riqueza sensual de la obra consiste en plasmar esta intimidad y traducir el misterio de esos momentos, silentes o traspasados por gemidos, en palabras y, a través de éstas, dotarlos de la infinitud que compensa la fugacidad temporal: “Las primeras noches se sucedían en palabras y actos, actos y palabras, a veces unas antes de otros, a veces al revés, rara vez al mismo tiempo, porque las palabras del coito son irrepetibles, grotescas a menudo, infantiles, sucias muchas veces, sin interés ni excitación más que para los amantes”²⁵. La búsqueda de la simultaneidad desvela que en el erotismo, condición indispensable para que esta secuencia narrativa se produzca, se distinguen dos niveles: el somático y el anímico. El equilibrio entre la armonía y la desarmonía de ambos niveles se logra a partir de la relación que el cine y la literatura establecen en la novela: a la narración visual-verbal corresponde la función de vencer la transitoriedad de la vida humana con una imagen perdurable de Diana Soren, destacando en el nivel externo o filmable sus atributos físicos; la narración estrictamente verbal, por su parte, se encarga del nivel interno o psíquico, en el que el cuerpo se libera de sí mismo y la imaginación ocupa una posición central. Una vez más, el lenguaje es el medio que facilita el tránsito del apogeo del cuerpo hacia la pérdida del mismo, puesto que en palabras de Paz “cada cuerpo es una metáfora erótica y el significado de todas estas metáforas es siempre el mismo: la muerte”²⁶. La sensación de infinitud que se desprende de este movimiento se logra a través de la temática de la desolación que inaugura el capítulo sexto. La desolación es un anticipo de la muerte, pero también actúa como preámbulo de los momentos más gozosos, el aquí y el ahora reivindicado constantemente por los personajes, que supone la liberación del cuerpo. La liberación del ser en *Diana* se produce al contemplar la posibilidad de que las fuerzas procedentes del Eros y del Tanatos converjan en la novela, al igual que Marcuse resaltaba el poder constructivo del instinto sexual transformado por el orden sensual y consideraba la tendencia de la muerte hacia la complacencia incesante: “Si el objetivo básico del instinto no es la terminación de la vida sino del dolor —la ausencia de la tensión— paradójicamente, el conflicto entre la vida y la muerte se reduce más conforme la vida se aproxima más al estado de gratificación. El principio del placer y el del Nirvana convergen entonces. Al mismo tiempo, Eros, libre de la represión sobran-

24 C. Fuentes, *Cuerpos y ofrendas*, ed. cit., pág. 10.

25 C. Fuentes, *Diana*, ed. cit., pág. 58.

26 C. Fuentes, *Cuerpos y ofrendas*, ed. cit., pág. 11.

te, sería fortalecido, y el Eros fortalecido absorbería, como quien dice, el objetivo del instinto de la muerte”²⁷. En consecuencia, la temática de la desolación comprende, a su vez, la facultad de la transformación ilimitada: “Yo me pregunté, sin embargo, si al fin, en la muerte, ella se sintió a gusto en su piel”²⁸.

Al eliminar cualquier indicio represor, se alcanza el clímax proporcionado por los juegos eróticos una vez que el narrador decide deleitarse en la descripción literaria del erotismo creado por y para Diana Soren. Las páginas de la novela, especialmente en el capítulo sexto, son el compendio de un universo simbólico que plasma la plenitud orgiástica a través de los cinco sentidos: el visionado de las películas que protagoniza, el sabor de los cosméticos con los que unta todo su cuerpo, la suavidad de la lencería, el olor de los perfumes y su voz entrecortada. Diana es el producto de un sexto sentido, una intuición narrativa: la imaginación que la invita a ser creada. Los rasgos que caracterizan al discurso erótico, llegados a este punto, son: la simultaneidad, en un intento por vencer la fugacidad de ese instante que es efímero e intenso, condensado y dilatado al unísono, y la reciprocidad que une a estas dos extrañas parejas, Diana Soren y su amante, el escritor y aquel que se deleita en el placer proporcionado por la lectura. El erotismo es un ejercicio crítico de sincronización, el ritmo acompasado de los cuerpos y la discordancia de opuestos. El acto, tanto la escritura como el encuentro erótico, es un acto de creatividad y viene precedido de la promesa de una fantasía a compartir inmersa en la libertad. La proximidad entre vida y escritura se produce desde la génesis del amor erótico, definido por Erich Fromm como “el anhelo de fusión completa, de unión con una única otra persona. Por su propia naturaleza, es exclusivo y no universal; es también, quizá, la forma de amor más engañosa que existe”²⁹. Si bien es cierto que ni la muerte ni los celos poseen un carácter destructivo, la falta de imaginación es un elemento devastador que atenta contra este anhelo y está presente en la narración. La tragedia del protagonista comienza cuando éste sufre una crisis creativa en su producción literaria que afecta directamente a la construcción de los lazos que establecía con su amante y que le devuelven al origen, a su mujer, a la gran ausente de los momentos eróticos que es Luisa Guzmán. El personaje se plantea entonces una nueva búsqueda de su vocación literaria y, quizás, la reconstrucción de la relación con Luisa. El tedio acecha a los amantes, cuya tendencia autodestructiva frivoliiza la relación sexual, despojándola de su potencialidad literaria y adquiriendo un carácter anecdótico. Asistimos al estatismo pasional pero, en contrapartida, presenciamos un nuevo mundo sensorial asociado con el material de trabajo del “escritor curioso de oler, tocar, sentir la proximidad del papel”³⁰. Lo sublime cobra entonces forma en los temores más recónditos de los protagonistas: los efectos del paso del tiempo y la carencia pasional. El narrador sintetizará el horror al que ha de enfrentarse: “Todo escritor nace con el tiempo contado. Desde el momento en que se sienta a escribir inicia una lucha contra la muerte”³¹.

27 Herbert Marcuse, *Eros y civilización*, Barcelona, Ariel, 1989, págs. 216 - 217.

28 C. Fuentes, *Diana*, ed. cit., pág. 225.

29 Erich Fromm, *El arte de amar*, Barcelona, Paidós, 1994, pág. 58.

30 C. Fuentes, *Diana*, ed. cit., 87.

31 C. Fuentes, *Diana*, ed. cit., pág. 93.

Tras la insoslayable reducción de la fantasía erótica absorbida por la cotidianidad se abre una inesperada vía hacia el mundo onírico, la plasticidad pictórica del sueño premonitorio de Diana quien, enfrentada a la muerte, desea que este desvanecimiento del cuerpo la transmute en imagen, subrayando en su desesperación el tema del olvido y del recuerdo. Posteriormente, la voz de Diana se desdobra en sueños alentada por referencias musicales diversas y nos ofrece, por primera vez, la creación de fantasías sexuales en el universo femenino excluyendo a su amante actual que yace a su lado y, en consecuencia, sin mediación de la voz narradora masculina. Diana disfruta del mundo de la satisfacción instantánea que es el sueño, al tiempo que el escritor mexicano experimenta la insatisfacción producida por el destierro extemporáneo de su propia creación, desposeído de la fantasía erótica con la actriz norteamericana: “Diana era mi enigma, pero me convertía a mí mismo en enigma de mí mismo. Ambos éramos, solamente, posibilidades”³², podríamos añadir, desde nuestra perspectiva, posibilidades literarias. La estructura triangular de la novela combina el vértice de la exclusividad, propia de la manifestación erótica, con el vértice de la inclusión, de tal manera que la figura resultante sea comprensible y simbolice una relación no posesiva, sino imaginativa: “Leer una novela: Acto amatorio, que nos enseña a querer mejor. Y acto egoísta también, que nos enseña a tener conversaciones espléndidas con nosotros mismos”³³. Aplicando esta afirmación a la escritura, observamos que la ruptura de este equilibrio en la diégesis es el motivo principal de la exclusión a la que es sometido el narrador, objeto de un reproche que irónicamente no proviene de Diana, sino de la mirada autoritaria de una Luisa Guzmán que ha sido testigo mudo de esta historia: “No respetas a las mujeres con que te acuestas. Las usas como pretexto literario. Yo me niego a seguirlo siendo”³⁴.

Finalmente, si la obra de arte tiene la virtud de excitar la sensibilidad del ser humano ante lo inaprensible y materializarlo en la palabra, el erotismo literario es la expresión artística por excelencia que supera la separatividad y proporciona la unión de los vértices distantes del triángulo: el escritor con su novela, la novela con el lector y éstos con la sociedad. Trascendiendo el solipsismo del acto creador o el clímax erótico y la soledad desoladora a la que se enfrenta el sujeto, la recepción del objeto literario celebra la inclusión del mismo en la colectividad. Esta paradoja aparente es un tema recurrente tanto en la ficción de Fuentes como en sus obras teóricas: “Insisto en esta tercera dimensión de la literatura, la subjetividad colectiva, porque a menudo es la menos perceptible y sin embargo es la más dinámica: la punta donde nuestra subjetividad porta, encarna, nuestra colectividad, es decir, nuestra cultura”³⁵. De ello se deduce que, al igual que la experiencia erótica, la novela es un medio para vencer la separatividad y la violencia de la temporalidad. La literatura es el arte de compartir un placer solitario y la función del erotismo de *Diana o la cazadora solitaria* es lograr la amalgama de individualidad y colectividad: “Es decir, existe algo que no es ni paradoja ni imposibilidad, y se llama la *individualidad colectiva*.”

32 C. Fuentes, *Diana*, ed. cit., pág. 148.

33 C. Fuentes, *Geografía*, ed. cit., pág. 39.

34 C. Fuentes, *Diana*, ed. cit., pág. 174.

35 C. Fuentes, *Geografía*, ed. cit., pág. 22.

(...) Así, la realidad para mí es una estrella de tres picos, la materia, la sique y la cultura. La realidad material, la realidad subjetiva, y la realidad del encuentro de mi yo con el mundo. No me gusta sacrificar ninguna de ellas. Sólo cuando las tres se hacen presentes, puedo decir que soy feliz”³⁶. Una vez que hemos descubierto el triángulo de las tres dimensiones de la literatura, la conclusión de nuestro discurso remite al título del mismo, al desvelar el lugar donde yace el erotismo: “Terminé un libro; Amo a una mujer”³⁷.

³⁶ C. Fuentes, *Diana*, ed. cit., págs. 107-108.

³⁷ C. Fuentes, *Diana*, ed. cit., pág. 27.