

desde la crítica

Del arrebató al espanto: la inteligencia perversa en *Apariciones* de Margo Glantz

Enid Álvarez

Tal vez dos escrituras: la del punzón (cincel, calamo o pluma) y la del pincel (bola o fieltro): la mano que fuerza y la mano que acaricia.

ROLAND BARTHES

La escritura no es nada más que una *resquebrajadura*. Se trata de dividir, de surcar, de discontinuar una materia plana, hoja, piel, placa de arcilla, muro.

ROLAND BARTHES

El cuerpo y la escritura son los ejes temáticos de la novela de Glantz, *Apariciones*.¹ La autora comparte con Inés Arredondo, Juan García Ponce, Salvador Elizondo y Huberto Batiz un enorme interés por el erotismo. Juntos constituyen una comunidad de transgresores que se sostiene en afinidades y sobre todo en la fascinación por Sade, Passolini, Mishima, Klosowski, y Bataille. Es evidente que *Apariciones* forma parte de un diálogo con todos ellos y muy en particular con este último. Se trata de un homenaje, al mismo tiempo que una respuesta personal.² Bataille liga el erotismo a la muerte como la discontinuidad está ligada a la continuidad en cuya línea la muerte inscribe un inciso, una ruptura. Lo que estara en juego en el goce sera del

¹ Margo Glantz, *Apariciones*, Alfaguara, México, 1996.

² Véanse Sandra Lorenzano, "Del amoroso enredo en la literatura (Entrevista con Margo Glantz)", en *debate feminista*, año 9, vol. 17, abril de 1998 y Nora Pasternac, "El caso Margo Glantz: *Apariciones*", en *Ibid.*

orden de la fractura, del quiebre de la continuidad (del sujeto, pero también del discurso y del cuerpo mismo). Si el erotismo es una práctica en el instante, entonces estaría alejado de todo proyecto, de todo valor y hasta de toda teorización. Por otra parte, el erotismo implica a la vez un cierto esteticismo y sobre todo la transgresión de las leyes de la naturaleza y la animalidad. Finalmente para Bataille, lo mismo que para Glantz, el erotismo está ligado a lo sagrado, a la intimidad del ser en el sacrificio y al derroche suntuoso. Por eso es el espacio donde confluyen los opuestos, sin llegar a cancelarse. Genera angustia y placer simultáneamente, dificultad y facilidad; herida y goce.³ A partir de este encuadre quiero centrar mi comentario en el texto de Margo Glantz publicado por Alfaguara en 1996, bajo el título de *Apariciones*.

Aquí se cuenta una historia de amor dos veces, de manera paralela y fragmentaria: una vez a lo sagrado y otra a lo profano. Este contar dos historias de amor desde dos ángulos aparentemente contradictorios e irreconciliables obedece a una voluntad de explorar una de las propuestas de Bataille, aquella que se aboca a la tarea de “buscar la cohesión del espíritu humano, cuyas posibilidades se extienden desde la santa hasta el voluptuoso”. Tanto Bataille como Glantz se colocan en un punto de vista desde el cual pretenden coordinar esas posibilidades opuestas. Uno y otra conciben a la voluptuosa y a la santa como anverso y reverso de la misma moneda. En el texto de Margo Glantz los arrebatos de la religión cristiana y los de la vida erótica aparecen en su unidad. En *La llama doble*,⁴ Octavio Paz —quien también dialoga de manera tácita con Bataille— señala que a través de los testimonios de los místicos queda demostrado que en la experiencia religiosa, la sexualidad nunca desaparece, cambia, eso sí. Se transforma, pero nunca deja de ser lo que es originalmente: impulso sexual. Es por esto que Bataille declara que “lo que el misticismo no ha podido decir lo puede decir el erotismo”. Esta complejidad del erotismo es lo que explora la protagonista cuando escribe un texto sobre dos monjas. Como escritora, la protagonista explora el erotismo místico, mientras que vive apasionadamente el erotismo de los cuerpos con su *partenaire*. Ambas experiencias están narradas con un lenguaje parecido, la diferencia está en que el objeto amoroso de

³ Néstor Braunstein, *Goce*, Siglo Veintiuno Editores, México, 1990, p. 17.

⁴ Octavio Paz, *La llama doble. Amor y erotismo*, Seix Barral, México, 1993, p. 24.

las monjas es un ser intemporal, mientras que el de la protagonista es un ser mortal. De manera que estamos, como dice Paz, ante el anverso y el reverso: la enamorada ve y toca una presencia, mientras que las monjas contemplan una aparición.⁵

En *Apariciones*, el cuerpo es como una especie de tábula rasa, una superficie donde se trazan incisiones y marcas. Tal vez, como dice Barthes, se trata de dos escrituras: la del punzón y la del pincel. Por un lado, la mano que fuerza y por el otro, la que acaricia. La frontera entre una y otra se difumina en el texto y muchas veces son anverso y reverso de un mismo gesto. El cuerpo es equivalente a otras superficies textuales: páginas en blanco, lienzos o acetatos. Todos ellos aparecen como superficies donde se hacen inscripciones, heridas y rasguños. Todos ellos son textos susceptibles de ser descodificados. La inscripción es un proceso violento que se ejerce sobre la superficie. Desde mi punto de vista lo que se trata de inscribir en la piel, en las telas de los cuadros, en las partituras que interpretan las orquestas y los coros, y en última instancia en la página en blanco donde la mujer escribe y es escrita es el conflicto entre el deseo y el goce. A través de la inscripción se busca hacer pasar el goce por el diafragma de la palabra; hay un intento de articularlo, de traducirlo a distintos "lenguajes": el de la materialidad del cuerpo, el lenguaje pictórico, el musical y el literario.

De una vez y para despejar dudas debo aclarar el sentido que le estoy dando aquí al concepto "goce" para que no se confunda con placer al cual se opone. Placer y goce no son sinónimos. Cito a Braunstein, quien a su vez cita a Lacan, en un primer intento de clarificar el concepto:

Lo que yo llamo goce en el sentido en que el cuerpo se experimenta es siempre del orden de la tensión, del forzamiento, del gasto, incluso de la hazaña. Indiscutiblemente hay goce en el nivel en que comienza a aparecer el dolor, y sabemos que es sólo a ese nivel del dolor que puede experimentarse toda una dimensión del organismo que de otro modo permanece velada (Braunstein 1990).

En este punto quizás valga la pena dejar en claro, también, que el deseo y el goce tampoco son sinónimos; entre ambos conceptos hay

⁵ "Reverso y anverso: el enamorado ve y toca una presencia; el místico contempla una aparición", Paz 1993: 110. Aquí se puede apreciar uno de los sentidos de las "apariciones". Para poder abordar todos los sentidos habría que considerar la "ekphrasis" como recurso retórico, en relación sobre todo a la pintura del cuadro que aparece en el texto, tema que trabajo para otro ensayo.

una polaridad: el deseo se opone al goce. Dejemos que sea Braunstein quien se haga cargo de los deslindes, según él: "hay una oposición que enfrenta al cuerpo gozante con el deseo que pasa por la regulación del significante y de la ley" (Braunstein: 16). Lo que Glantz explora en *Apariciones* es el erotismo en su relación con el goce y con el deseo tal como éste encarna en tres esferas particulares de una misma experiencia: el erotismo místico, el erotismo del cuerpo y el erotismo sublimado (literatura, música y pintura).

El erotismo, como bien se sabe, ha sido durante mucho tiempo patrimonio casi exclusivo del discurso perverso. Desde una inteligencia perversa Glantz asume una posición de poder a partir de la cual actúa sobre las (os) lectoras (es) y sobre sí misma, sobre el asco y la fascinación que el tema ejerce sobre ella. En este sentido es que sostengo que el diálogo con Bataille es homenaje y al mismo tiempo un distanciamiento. Néstor Braunstein apunta algunas de las limitaciones del discurso perverso. El perverso se equivoca, dice este psicoanalista, al pretender que es posible gozar del cuerpo del otro, ese cuerpo que es ajeno y del cual no se reciben más que señales, datos equívocos a interpretar (Braunstein: 183). Se equivoca de nuevo al desplazarse del amor al erotismo y convertir a este último en un saber hacer con el cuerpo, especie de ejercicio gimnástico del cual él es el campeón. Por otra parte, vale la pena destacar el hecho de que si bien el discurso perverso tiene esas limitaciones también lo es que se ofrece como un espacio de libertad en un mundo cada vez más autoritario. Es este aspecto el que me interesa subrayar, sin perder de vista lo anteriormente dicho.

Apariciones se abre al discurso perverso gracias a la erotización de la muerte. En el texto de Glantz, Eros y Tánatos se presentan de la mano, el sexo se erige como defensa contra la muerte y pareciera salir victorioso al menos en algunas batallas; para ello se ve obligado a renovarse, experimentar y crear permanentemente incentivos nuevos. Así, el contrato inicial cuyas cláusulas son escuetas: "Desnúdate"; "¡Échate al suelo!"; "A cuatro patas"; "Muévete"; "¡Goza!"; "Recibe los golpes con las palmas abiertas", y que se repite casi de la misma manera a lo largo de por lo menos cinco escenas, se va modificando. La violencia se incrementa para incluir además de golpes, mordiscos y arañazos. Está claramente expuesto en su crudeza el imperativo de goce que se subraya al final del encuentro de los amantes con la pregunta iterativa "¿Gozas?", "¿no ves cómo gozo?", "¿has gozado?", "¿gozaste?" Hay varios momentos donde ella pareciera sustraerse. Es en esos momentos justa-

mente donde se hace evidente que él actúa en relación con su partenaire como procurando provocarle una escisión subjetiva. Busca evidencias de su tachadura (ella cierra los ojos en un gesto ambiguo o permanece callada) subjetiva en el límite mismo del desvanecimiento o "fading" ("detenida en una mueca dolorosa"). Lo que se demanda claramente es la participación-partición de la víctima. La insistencia en que el ritual se lleve a cabo siempre de la misma manera: "te golpea para que obedezcas, te muevas, alces la cara, cierres los ojos, abras la boca y quedes exhausta, detenida en una mueca de dolor", es una especie de garantía de que todo está en su lugar. El ritual debe estar perfectamente precisado por el contrato. Lo que el ritual busca en última instancia es ocultar el hecho de la no complementariedad, la sed de otredad que no puede ser saciada. Ella que aparece en el lugar de la esclava se desplaza un poco para convertirse a veces en la dominatriz. De lo cual pareciera desprenderse que las posiciones sádicas y las masoquistas son intercambiables, es decir complementarias. La intercambiabilidad de las posiciones de víctima y victimario, del masoquismo al sadismo, se puede apreciar en distintos niveles tanto en el erotismo de los cuerpos como en el erotismo religioso y el erotismo sublimado a través de la obra de arte.

Comencemos por el erotismo de los cuerpos y la insistencia con que aparecen las uñas o los dientes como instrumentos de castigo usados para infligir dolor. La niña es la que primero descubre su potencial para hacer daño. Mientras escucha un concierto, ella se apodera de la mano de su madre y le hunde las uñas en la palma de la mano. En esta escena, la niña víctima de la profanación a que es sometida como parte del triángulo que forma con su madre y el partenaire de ésta, se convierte a través de este acto violento en victimaria. Ejerce una posición de dominio sádico: "Estás a punto de gritar, de abofetearla, te lo impide el tenue sonido de la flauta" (67).

Sin embargo, es la protagonista la que acude a esta práctica con mayor frecuencia. Atormenta a su amante con sus largas uñas rojas. En esos momentos las uñas parecen garras y la mujer un ave depredadora: "En su piel han quedado grabadas las marcas de tus garras" (75); "[...] hundes las uñas de tu mano derecha en su espalda y sientes en tus yemas la sangre que escurre en pequeñas gotas" (75).

El rojo del esmalte se funde con el rojo de la sangre que aparece como manifestación de la violencia, del desgarramiento de la piel, del

exceso. Las uñas se complementan con los anillos que adornan los dedos y que sirven a su vez como parte del instrumental de tortura. Ella accede al papel de victimaria y ejerce su sadismo contra Él en estas escenas, aunque la mayor parte del tiempo esté sometida y más bien la víctima sea ella.

En el terreno del erotismo religioso, también se puede apreciar la intercambiabilidad de los roles. Las monjas participan de rituales sado-masoquistas. La imagen sagrada aparece con lastimaduras, presenta signos de violencia. Mediante un proceso de identificación con el cuerpo sacrificial, la monja se autoinflige un castigo semejante. Ejerce sobre su cuerpo una violencia equivalente que los iguala. Su suplicio comienza con arañazos y terminado el ritual se va a encontrar en el mismo estado en el que se encuentra la estatua: “La sangre de ambos es del mismo color”(74).

En el erotismo sublimado también pueden apreciarse estos mismos rasgos, de manera que los dedos de los músicos “martillean”, “hieren”, “arrebatan” al clavecín durante el concierto de Bach, porque “más que con los dedos, se toca con las uñas, se puntea, se araña” (64). El sonido producido por los dedos del clavecinista se compara a “un rasguño del alma”. Del mismo modo el tecleo de la escritura sobre la máquina es también una manera de herir, puntear y arañar la página en blanco. Mediante este acto de empoderamiento, Ella, quien otras veces en posición subordinada acata el mandato de escribir —que le llega desde afuera en la forma de una orden cuyo origen se desconoce— aparece aquí ejerciendo como victimaria contra la página. La escritura es un proceso doloroso, extenuante. Es peligroso en la medida en que es susceptible de violación. Se ejerce en un espacio secreto, espacio privado donde se corre un riesgo mortal. Al mismo tiempo, la escritura es un encantamiento, calma la angustia de la espera, hay un goce en la escritura. También las monjas Juana y Lugarda escuchan voces que las dominan y les ordenan llevar a cabo determinadas acciones. Una y otra se someten pasivamente a estos mandatos, ambas tienen fantasías sádicas de desgarrar la piel, por eso cuando Juana se autoflagela, la voz le ordena pedirle ayuda a Lugarda y que sea ella quien la castigue cuando la primera flaquea. Del masoquismo (autoflagelación) pasa al sadismo (flagelación de su compañera). La orden que recibe la obliga a descargar sobre la espalda de su compañera azotes y luego pasar “sus filosas uñas” sobre las heridas recién hechas (76). Juana cumple su de-

ber con tal perfección y esmero que Lugarda “mantiene intactas las señales de su cuerpo sin permitir que cicatricen”.

Los dedos dejan marcas sobre la piel, sobre el papel, sobre los instrumentos musicales, sobre los lienzos. Estas huellas inscriben un ritmo, permiten una posibilidad, una pausa, apaciguan la angustia de la espera, la llegada de los fantasmas. El “rasguño del alma” lo mismo que “la llegada de los fantasmas” nos indican que las marcas de las que hablamos tienen una dimensión real y otra simbólica.

Los dientes, como los dedos, dejan marcas y apaciguan la angustia de la espera. Entre los rituales eróticos que se escenifican en el texto aparecen además de los arañazos, los mordiscos. Él le muerde a Ella el seno con lo que le produce un dolor agudo que luego aplaca pasándole “la lengua sobre la aureola” (85). Ella a su vez en otra inversión del esquema víctima/victimaria lo muerde con fuerza, haciéndole sangrar la lengua. Él responde a esta agresión con otra: “Se yergue, toma tu pecho entre sus dedos y con sus dientes muerde el pezón derecho. Te punza, has sangrado. Gritas” (95).

Lo que se destaca en todo caso es la violencia y el afán destructivo. Lo paradójico está en que el sexo sometido de esta manera a la necesidad de erigirse sin cesar contra la muerte termine por contaminarse. Al final queda pegado a ella, atrapado. La muerte es la vencedora. Es ella quien arrastra al sexo a la fuerza, en ese exceso que conduce no a la fusión sino a la explosión. El amor místico está también sometido a la lógica masoquista. Amor necrofílico que lleva a la mística a desposarse con un cadáver, el Cristo crucificado. Aquí se aprecia ese desafío a la muerte, la superación de todo discurso en una fusión. Al final los amantes se separan, son las monjas las que se unen a Cristo en una escena que Pasternac describe como “al mismo tiempo grotesca y fulgurante en una extraordinaria muestra de escritura blasfematoria” (Pasternac 1998: 288). El erotismo ascético siendo como es una sublimación solitaria y sin intermediarios está menos expuesto al fracaso. La diferencia entre el libertinaje y la mística, como lo señala Paz, es que mientras la primera posición depende de la existencia de alguna víctima, la segunda es una vía más directa. Esto explica en parte, el fracaso de la pareja y el triunfo de las monjas. La degradación de la vida amorosa no se limita al sadismo ni al masoquismo. Hay también referencias al bestialismo cuyo caso más conocido es el de Pasifae con el toro. En *Apariciones* la protagonista colocada en cuatro patas y aullando es asimilada a una perra: “Gozas

así como una perra, a cuatro patas, ardes, el sexo caliente..." (27). Los perros y las perras muerden como se muerden ellos cuando copulan. Aunque se establece una relación de identidad entre el hombre y el perro (ambos muerden) y ambos poseen "esa larga tripa roja que gotea" en realidad es la mujer la que pareciera estar más vinculada a su propia animalidad. La mujer observa desde su ventana los acoplamientos de una pareja de perros. Esto la convierte en una especie de voyerista fascinada con la experiencia animal. Aunque el erotismo es una actividad humana que empieza allí donde acaba el animal, la animalidad no deja de ser su fundamento. Bataille apunta al horror con que la humanidad se aparta de ella, pero al mismo tiempo y paradójicamente, la mantiene. Es lo que se puede apreciar en la reacción de ella.

Ubicada en la ventana, ella queda desplazada de la posición pasiva donde aparece como objeto de la mirada para convertirse en una mirona. Observa repetidamente estas escenas que la excitan. De la pareja humana pasamos a la pareja animal, del plano del erotismo nos desplazamos al de la sexualidad, del cuerpo al organismo. La escenificación de la sexualidad introduce un desequilibrio. Desequilibrio que, según Bataille, resulta amenazante para la vida porque el ser se pone a sí mismo en cuestión, de manera consciente. La vida interior se pone en juego, en contraste con los animales que carecen por completo de esta capacidad.

En la novela de Glantz podemos ver por un lado, un contraste entre la sexualidad animal y el erotismo humano, al mismo tiempo que a través de la identificación entre la protagonista y la perra se establece un vínculo que remite al fundamento, a la raíz, a lo primordial. Desde el balcón ella observa la cópula de los perros:

Te asomas al balcón y miras hacia abajo, los miras, miras cómo se aman, cómo se aman los perros, miras atenta, cómo el perro se acerca a la perra, cómo la olfatea, la lame, juega, se pone encima de ella, la cabalga, jadea, y cómo ella a su vez jadea. Los miras fascinada, el color de su pelo entremezclado, el de ella claro, el de él castaño rojizo, ambos sedosos, esponjados. Se han quedado detenidos, inmersos totalmente el uno en el otro.

Largo tiempo después el perro desmonta a la perra, se aproxima a la pared, orina, y su sexo es una larga tripa que gotea (22).

La sexualidad del animal pone en juego un desorden parecido al estremecimiento humano, se trata del ese mismo exceso, pero *ninguna resistencia*, ninguna barrera se le opone. Después del estremecimiento, la soledad del ser discontinuo vuelve a cerrarse. En el caso del animal la única modificación de la discontinuidad es la muerte. Una vez que pasa

el desorden y el estremecimiento, la discontinuidad permanece intacta. No sucede así con la sexualidad humana. Dice Bataille que “en la vida humana, la violencia sexual abre una llaga que no se cierra automáticamente por sí sola. Esta llaga o angustia elemental que asociamos a la violencia sexual, es significativa de la muerte”.

La convulsión de la carne será más fuerte cuanto más cercana esté del desfallecimiento, el que, según Bataille, favorece la voluptuosidad. Cuando la actividad erótica incorpora ese aspecto nefasto, la hendidura que se abre es el resorte del placer. Para Bataille ésta sería la experiencia del goce. El ser se divide, se rompe en este momento la unidad. El que se abandona a este movimiento ya no es humano, en ese punto actúa como un animal. Es la situación que experimenta la protagonista. Hay algo inhumano en su actividad sexual. En sus transportes amorosos pareciera como si la mujer hubiese sustituido la personalidad que le daba dignidad humana. En ese momento esta personalidad pareciera muerta y a partir de esa “muerte”, el lugar lo ocupa la perra. Como la perra, Ella chillaba cuando disfrutaba. Hay un derribamiento de barreras que permite este pasaje de la mujer a la perra: “Sabes bien que en esos momentos eres igual a una perra. Entiendes la fuerza terrible de tu deseo”; “[...] gozas del mismo modo inconsciente y natural con que la perra goza” (43).

La voz de la contralto, en la ópera *Electra* de Strauss también aparece identificada con el goce animal: “Las voces estallan, ya no cantan, gritan en escena. [...] Ella, la contralto, se arrastra, desmelenada, igual que una perra aúlla” (87). Igual que Ella, igual que Lilith y acaso igual a la voz de las monjas cuando se azotan. Este aullido, el grito que tematiza el goce, vuelve a aparecer en el lamento de Ariadna de Monteverdi. Se trata de un grito, un aullido, una queja irracional en estado puro, perfectamente articulada, expresada en acordes armónicos, refinados y, sin embargo, y a pesar de todo, destilada en su calidad de grito, de alarido, gracias a la voz de una mezzosoprano entrenada para modular dentro del canon un lamento mitificado, “la esencia inigualable de la pena, de la pena de ausencia, de la pena de amor” (100). En el grito se hace audible lo que está inscrito y desconocido para el sujeto mismo, es decir, el goce.

Por la vía del voyerismo accedemos a la sexualidad animal como hemos visto, pero su sentido más radical se elabora en relación con el desafío y la iniciación sobre todo referidos a la niña. Esta niña que

aparece “con su pijama rojo” es la hija de la protagonista y por accidente resulta implicada en el acto de su madre y el amante de ésta. La niña como testigo del goce perverso de los adultos queda atrapada en la escena: “la mirada de la niña te perfora y te excita y él se excita más. La mirada de la niña te electriza”. Como se puede ver, no estamos bajo el signo del conflicto interior sino de la afirmación polimorfa. Aquí las fronteras del pudor se rebasan, la niña aparece violentada en su conciencia al convertirse en cómplice involuntaria del goce de la pareja. La niña es el testigo que permite inscribir los escarceos sexuales de su propia madre y del amante de ésta dentro del esquema del desafío tan caro a la perversión. Su presencia en la escena aparece como una manera de iniciarla en la sexualidad, también una manera de corromperla. La victimización de la niña más allá de lo que ya he señalado aparece en la forma del fantasma de seducción que deja entrever un deseo (pedofilia) en el hombre por la niña: “En ese momento entra él y se queda absorto mirándola. A veces, también los otros se te aparecen sometidos a un deseo, aunque se trate sólo de un impulso”(78).

Desde su primera aparición, el cuerpo de la niña se muestra fragmentado como efecto de la focalización exclusiva en determinadas partes: la entrepierna, las uñas y los pies (fetichización). Las piernas abiertas de la niña son uno de los motivos recurrentes del texto: “Sin inmutarse la niña abre aún más las piernas” (24); “[...]tiene las piernas abiertas”(30); “[...] abre mucho más las piernas su posición es casi insostenible”. Las piernas abiertas de la niña son un desafío al interdicto de mantener las piernas cerradas. Ley que tiene por objetivo domesticar el cuerpo femenino. Cuerpo rebelde de la niña y de la chelista que abre impudicamente sus piernas para llevar el ritmo. Hay algo intolerable, indecente en esas piernas abiertas, lo que aterra a todos es la posibilidad de toparse con el sexo tajado de la mujer. “Ese orificio que desgarró la conciencia” está siempre presente como una amenaza. Está velado. Siempre sugerido pero no mostrado, quizás por lo mismo más eficaz como abismo que revela la muerte. Muerte y angustia que a su vez son el resorte del placer.

Hacia el final del texto la niña seductora y ya corrupta adquiere un cierto aire lascivo. Usa sus uñas filosas para herir a su madre con quien establece a partir de ese momento una relación sádica. Las uñas de la niña se clavan en la piel como un punzón trazando en ella marcas del deseo y el goce.

La niña no es la única que presta su mirada electrizante, mirada perforadora para asegurar la eficacia del desafío perverso. Las lectoras y los lectores del texto también estamos implicados en tanto voyeristas. Lo que presenciamos es un acto de escritura y una escenificación privadas. A través de la observación de estos actos transgresores accedemos a lo prohibido, al igual que la niña nos hemos iniciado, nos hemos corrompido y más aún nos hemos convertido en lectores gozosos. Paul Laurant Assoun,⁶ destaca la importancia de la presencia de testigos en la escena perversa: “es esencial que el desafío tenga un testigo porque es necesario que la transgresión misma sea atestiguada para que el sujeto goce de su propio desafío” (24). Nosotras y nosotros lectoras(es) voyeristas encarnamos a ese tercero sin el cual no sería posible el goce y lo hacemos a costa de violentar las fronteras de nuestra conciencia, nuestro pudor o nuestro asco. Estoy de acuerdo con Nora Pasternac (1998: 286) cuando subraya el sentimiento ambiguo que Bataille le produce a Glantz: repugnancia y atracción simultáneas. *Apariciones* es el último episodio de ese asco y esa fascinación. Me parece muy importante destacar la solución de estas ambigüedades en un texto que le permite el pasaje a otra cosa: de ser una lectora asqueada y/o fascinada, Glantz se convierte en una escritora que produce asco y/o fascinación. Al descolocarse, invierte una vez más los papeles: de la posición de víctima pasa a la de victimaria, de la subordinación al empoderamiento por la vía de la perversión. El goce cautivante es trascendido, como dice Malmiene⁷ y en su lugar aparece un juego de variaciones imaginarias que posibilitan la movilidad y la creación metafórica.

⁶ Paul Laurant Assoun, *El perverso y la mujer*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1989, p. 24.

⁷ José E. Malmiene, *El goce y la ley*, Paidós, Buenos Aires, 1995.