

Romina Irene Palacios Espinoza (Salzburg)

## **Schmerzhaftes Erotik: kranke Körper und sexueller Genuss in *El último cuerpo de Úrsula* von Patricia de Souza**

This article is dedicated to the analysis of the body, which is staged as sick and painful. *El último cuerpo de Úrsula* by Peruvian author Patricia de Souza is characterized by the connection between body, pain perception and eroticism. Illness and paralysis play a fundamental role in the narrative because they cause the recomposition of the ego, which leads the protagonist, Úrsula Res, to perceive and reflect the fragmentation of her identity and the increasing distance from her body. Through approaches to pain and disability, the expressiveness of the narrativized eroticism of this text, based on an obedient relationship to the body, is revealed.

Keywords: *Literary representation of the human body; illness; pain; eroticism; Patricia de Souza;*

### **1 Einleitung**

Patricia de Souza zählt zu den bemerkenswertesten Stimmen der zeitgenössischen peruanischen und lateinamerikanischen Literatur. In ihren Erzählungen bilden Erotik, Körpererfahrungen und Schmerzempfindung eine wiederkehrende Triade, der ein feministischer und politisch geprägter Diskurs zugrunde liegt.

Das Auftreten einer Krankheit wird in ihren Texten als Wendepunkt eingeführt und unterstreicht dabei die Machtlosigkeit der leidenden und schmerzhaften Körper. Insbesondere findet man diese Körperdarstellung im Text *El último cuerpo de Úrsula* ([2000] 2009a), worauf sich der Fokus der Untersuchung in diesem Beitrag richtet.

Dieses Werk wurde ausgewählt, weil darin die Unfähigkeit, den Leib eigenständig zu beherrschen, umso mehr an Ausdruckskraft gewinnt, als die Hauptfigur beginnt, sich mit existenziellen Fragen auseinanderzusetzen. Vor diesem Hintergrund tritt dementsprechend die Frage nach der Bedeutung des sexuellen Genusses in ihrem Leben auf, wodurch eine Welle von Gedanken, Vorwürfen und Enthüllungen ausgelöst wird.

Anhand dieses Textes soll die Verbindung vom Körper der Hauptfigur, Úrsula Res, mit erotischen Erfahrungen analysiert werden und daraus der Zusammenhang zwischen diesem gebrechlichen Leib, Schmerz und Erotik herausgearbeitet werden.

Ihr körperliches Empfinden nimmt seit ihrer Erkrankung eine fundamentale Rolle in ihrem Leben ein und verursacht eine aufeinanderfolgende Reihe von Ereignissen, welche dazu führen, dass sich die Protagonistin allmählich von ihrem eigenen Körper distanziert und diesen als fragmentiertes und unabhängiges Wesen wahrnimmt.

## 2 Zur Rezeption von Patricia de Souzas Werk

Die positive Rezeption von Patricia de Souzas (*Ayacucho/Peru, 1964 – Paris/Frankreich 2019*) Œuvre beschränkt sich nicht nur auf die peruanische und lateinamerikanische Fachwelt und Öffentlichkeit, sondern erstreckt sich infolge der Übersetzungen von *El último cuerpo de Úrsula* (dt. *Der letzte Körper von Ursula*, 2005) ins Deutsche bzw. von ihrer Kurzerzählung *Desierto* (frz. *Désert*, 2002) ins Französische auch über den deutsch- und französischsprachigen Raum.

Mit *Erótika. Escenas de la vida sexual* (2008) konnte sich Patricia de Souza innerhalb der iberoamerikanischen Literatur etablieren und zieht seither das Interesse von WissenschaftlerInnen an, sich der Analyse ihrer Texte zu widmen. Die wissenschaftlichen Beiträge dazu hoben folgende Aspekte ihres Werkes hervor: (1) Eine konstante gattungsbedingte Oszillation in ihren Erzählungen und ihre selbstbestimmte erotische Vorstellungswelt, welche einen politischen und feministischen Diskurs erkennen lässt.

La sexualité qui devient érotisme grâce à l'imaginaire et au langage est avant tout l'affirmation de ce que Patricia de Souza appelle, reprenant une citation de Flora Tristan, «un être à part entière». [...] Patricia de Souza commence très jeune une carrière d'écrivaine et de journaliste; elle voyage, écrit quelques essais et de nombreuses fictions, la frontière entre les deux genres étant souvent brouillée (Aubès 2015: 27-28).

(2) Wiederentdeckung des Körpers durch den Schmerz, wie insbesondere in *El último cuerpo de Úrsula* zu beobachten ist. Diesen Aspekt beschreibt etwa Carmen Márquez Montes:

En *El último cuerpo de Úrsula* juega la autora con el redescubrimiento del cuerpo a través del dolor, de la parálisis progresiva que la protagonista sufre, parálisis que significa dejar de disfrutar los placeres que su cuerpo le proporciona (2015: 200).

Der Körper bildet somit eine Metapher der Büchse der Pandora in den Werken von Patricia de Souza (vor allem in *Stabat Mater* [2001]; *Electra en la ciudad* [2006]; *Erótika. Escenas de la vida sexual* [2009b]; *El último cuerpo de Úrsula*; et al.), deren Innerlichkeit, wo sich sinnliche Geheimnisse verbergen, sich stets mittels einer brisanten durch den ganzen Text vorherrschenden Ich-Erzählung offenbart.

Betrachtet man den Körper in diesen Werken als eine Büchse der Pandora, so heißt das jedoch nicht, dass das Verbot seiner Öffnung in diesen Texten weiterverwendet wird. Denn der Körper wird in De Souzas Werk nicht komplett verschlossen inszeniert, sondern befriedigt durch seine bewusste Öffnung (und genauer gesagt, durch eine Beschreibung, welche ihn allmählich und zunehmend zerstückelt) den voyeuristischen Blick des Lesers.

In diesem Kontext würde man, dem traditionellen Muster des Mythos zufolge, von seiner antagonistischen Rezeption und Anwendung bei der peruanischen Schriftstellerin sprechen. Das Ergebnis: ein direktes und tief empfundenes narratives Geständnis, in welchem der Leib in den Vordergrund der Erzählung gestellt wird und die Erotik seine Daseinsberechtigung darstellt.

«Denn was der Körper alles vermag, hat bis jetzt noch niemand festgestellt» (Spinoza 2007: 261): Dieses berühmte Zitat von Baruch de Spinoza (in der spanischen Version erscheint das Zitat wie folgt: «Nadie sabe lo que puede el cuerpo – Baruch Spinoza») eröffnet als Epigraph das Werk *El último cuerpo de Úrsula*, welches im Folgenden genauer analysiert wird.

Daraus lässt sich ein intertextueller Bezug ableiten, dessen Wechselwirkung durch das Werk eines dritten Autors noch verstärkt wird, der ebenfalls als Inspirationsquelle für das Œuvre von Patricia de Souza dient: die

«érotique solaire», vorgeschlagen vom französischen Philosoph Michel Onfray (2002), welche die Autorin folgendermaßen begreift:

El erotismo digamos «solar» [...] un método para poder recibir la existencia de los demás, para disfrutarlas, es en ese sentido que veo un erotismo libre, sin demasiada neurosis, lo que no es una batalla ganada (Patricia de Souza im Interview mit Fernández 2012).

### 3 Úrsula Res: zwischen einem (kranken) Körper und dem Ich

Für die Auseinandersetzung der autodiegetischen Erzählerin Úrsula Res (die erzählt und zugleich Hauptfigur im *El último cuerpo de Úrsula* ist) mit ihrem eigenen Körper war eine Krankheit ausschlaggebend, von der der Leser kaum Information bekommt. Der Nachname der Protagonistin (Res = lateinisch für 'Ding, Sache') unterstreicht die Art und Weise, wie sie ihren Körper seit dem ersten Lähmungsabfall wahrnimmt: als bloße fragmentierte Materie:

[...] y ya lo dije, me gusta mucho viajar, estar de paso, ser una desconocida que firma artículos en un diario: Úrsula Res. ¿No he dicho que me llamaba así? Siento mucho haber tardado tanto en revelar mi identidad, o lo que es más correcto, dar el nombre con el cual me reconoce la gente que me rodea [...] No soy sino este cuerpo que se nombra, este cuerpo que se detiene frente a una vitrina deseando poseer objetos, y también aquel que busca un poco de ternura, incluso la de alguien rudo (De Souza 2009a: 81).

Im Mittelpunkt des Textes steht die Erzählung der Folgen dieses Unglücks, was aber nicht unmittelbar den Verzicht auf die Vorgeschichte bedeutet. Diese Vorgeschichte wird immer wieder betont, indem sie als Erinnerungsaufruf und als Grenzsetzung zwischen Gegenwart und Vergangenheit wirkt, wobei sich die Vergangenheit wiederum in zwei Zeitspannen aufteilt: 1) das Leben vor der Erkrankung:

Cuando éramos muy pequeños, mi padre partió al Japón por motivos que nunca comprendimos, dejándonos en el desamparo más completo porque mi madre nunca había trabajado y desconocía lo que significaba el trabajo remunerado (quizás algo tan abstracto como la mayoría de las cosas que le hacían sentir lo que era obligación) y sólo lloraba quejándose de su suerte, pálida y ojerosa, cada vez más distinta y lejana (ibid.: 15).

Und 2) das Leben nach der Krankheit, aber vor ihrer «Gegenwart», in welcher sie erzählt: «¡Ah, queridos recuerdos! Ya empiezan a parecerme lejanos. Mi infancia parece muchas veces irreal, como ese hombre que sueña constantemente que ha sido rey y al final ya no sabe quién es» (ibid.: 109).

Es wird darauf aufmerksam gemacht, dass die Erinnerungen der Erzählerin an Ereignisse, die in der Vergangenheit vor ihrer Erkrankung stattgefunden haben (vor allem diejenigen aus ihrer Kindheit) wenig Bezug zu ihrer Physis haben. Anders ausgedrückt: Es wird dadurch betont, dass sich die Selbstwahrnehmung der Hauptfigur seit der Krankheit verändert: einst betrachtete sie sich als ein Ganzes; nun bloß als eine fragmentierte Gestalt.

Gleich zu Beginn beschreibt die Protagonistin die durch die Lähmung verursachten Auswirkungen auf ihre Körperwahrnehmung und verdeutlicht eines der Leitmotive, welches den gesamten Text durchzieht: die Zersplitterung ihrer Identität im Zuge der schmerzhaften (De-)Sensibilisierung ihres Körpers.

Hasta el día en que sufrí mi primera parálisis, mi vida era un conglomerado de hechos más o menos con sentido y armonía. Entendía la contradicción, y hasta el dolor, como parte de esa confrontación entre el mundo y lo que soy en el tiempo y en cada una de esas partículas que lo componen; pero cuando ocurrió el accidente, comprendí algo que estaba más allá de todas las ideas que podía haber aprendido o hasta inventado; comprendí que existía únicamente como carne, materia, moléculas condenadas a transformarse en partículas que ignorarían la sutileza de mis sentimientos; [...] Cuando ocurrió el accidente, entendí lo esencial: que el final empieza por la ausencia de placer (ibid.: 13).

Man beobachtet, dass der Zustand der Protagonistin einen umgekehrten Weg bezüglich der lacanschen Idee der «imaginären Vereinheitlichung des eigenen Körpers» verursacht.<sup>1</sup>

In Übereinstimmung mit Lacan (1949: 449-455) geschieht dieses «Ereignis» bei einem *infans*, das sich zu diesem Zeitpunkt immer noch als ein *corps morcelé* versteht. Es ist der Blick (*regard*) dieses *corps morcelé* in den Spiegel,

<sup>1</sup> «In der psychoanalytischen Theorie Jacques Lacans ist Identifizierung ein transformatorischer Prozess, in dem das Spiegelbild als Repräsentation des Ich, das allerdings noch nicht existiert, akzeptiert wird. Die imaginäre Vereinheitlichung des eigenen Körpers geschieht durch Identifizierung mit dem Bild des Ähnlichen als einer totalen Gestalt; die Identifizierung geschieht und aktualisiert sich in der konkreten Erfahrung, bei der das Kind sein eigenes Bild im Spiegel wahrnimmt» (Hark 1991: 61).

welcher die Vereinheitlichung des Ichs während des Spiegelstadiums (*le stade du miroir*) motiviert und dabei eine *assomption jubilatoire* evoziert (Lacan zitiert nach Folger/Gutiérrez Meza 2017: 7-8).

Der Beginn der Erzählung in *medias res* sowie die körperliche Beeinträchtigung und der Schmerz der Protagonistin aufgrund der Krankheit lassen erkennen, dass ein Paradigmenwechsel erfolgt, da das eigene Vorstellungsbild des Ichs als eine Gesamtheit durch eine zersplitterte Wahrnehmung von sich selbst ersetzt wird. Die Zersplitterung veranschaulicht eine Art Entfremdung, da sich Úrsulas Körper immer weiter von ihrem eigenen anklagenden und akribischen Blick entfernt.

Bernard Andrieu betrachtet diesen Paradigmenwechsel im Hinblick auf das Bedürfnis, welches einem *Subjekt* auferlegt wird und die Neukomposition des Ichs fordert. Außerdem schildert er diesen Paradigmenwechsel unter Berücksichtigung der überraschenden Art und Weise, wie der körperliche Verfall in das Leben dieses *Subjekts* einbricht:

L'accident, [...], la défaillance motrice ou la fatigue physique précipitent le sujet humain dans une handicapabilité jusque là inédite. Se déplacer avec difficulté, [...], découvrir les limites motrices... autant d'expériences dont la nécessité impose au sujet une recomposition de soi. Le corps, [...], doit être re-découvert tant dans les possibilités et limites du schéma corporel que dans l'acceptabilité de l'image d'un corps (Andrieu 2012: 51, meine Hervorhebung).

*Découvrir les limites motrices* («[...] al conocer los límites del sentir», De Souza 2009a: 17) erweist sich im Text als eine Enthüllung, die aus einer neu entstandenen Beziehung zwischen der Hauptfigur und ihrem Körper stammt («ésas son las primeras cosas que tenía que decir, tenía que empezar por hablar de lo que me había revelado mi nueva relación con el cuerpo...», id.).

Der Umgang der Protagonistin mit ihrem Zustand stellt wiederum einen entgegengesetzten Weg dar, im Vergleich zu jener mitleidvollen Reaktion, mit der Kunst und Literatur oftmals die Anfälligkeit und Zerbrechlichkeit der Frau als Beeinträchtigung des weiblichen Körpers inszeniert haben. Diesbezüglich lassen sich einige Parallelen in der Inszenierung der von Krankheit gezeichneten Leiber von Úrsula Res und von Dolores, der Protagonistin des Textes *Dolores* (*Cuadros de la vida de una mujer*) der kolumbianischen Schriftstellerin Soledad Acosta Samper (1988), identifizieren.

Dolores leidet unter Lepra, einer chronischen Infektionskrankheit, welche die Zerstörung von Haut und Schleimhäuten auslöst. Dadurch wird im Text zu einer neuen Ästhetik herausgefordert, die das Bild der vorbildhaften Frau und der äußerlichen Schönheit als Kapital destabilisiert (cf. González-Stephan 2013: 179):

Hace un año que sufro sola, aislada...Mañana es día de San Juan, aniversario de las fiestas de N\*\*\* ¡Las fiestas! ¡Qué de recuerdos me traen a la memorial! Hoy me encontré por casualidad un ramo de jazmines secos ¿podrá creerse que este ser monstruoso que aparece ante mí al acercarme al espejo es la bella niña a quien fueron regaladas estas flores? (Acosta Samper 1988: 82).

Im Roman von De Souza bricht der Körper von Úrsula Res ebenfalls mit der traditionellen Inszenierung des *idealen* weiblichen Körperbildes und mit dem Bild der Zerbrechlichkeit, welches oft durch einen kranken und infolgedessen schwachen Leib dargestellt wird. Denn, je mehr Úrsula das Gespür für ihren Körper verliert, desto weniger hat sie Angst vor ihm und versucht vielmehr, ihn gezielter zu beherrschen zugunsten des Empfindens und *seiner* (sexuellen) Befriedigung:

A los ojos de los demás puede parecer absurdo: ¡qué idiotez, sentir miedo de su propio cuerpo! Pero yo sí lo sentía y me he visto obligada a perderle el miedo, a contemplar sus líneas presintiendo el fluido que corre bajo la piel, a cerrar los ojos para imaginar la estructura ósea y frágil que sostienen los cincuenta y dos kilos de carne que transporto diariamente; he dudado en reconocer con los dedos la topografía que cubre la parte superior del coxis y he padecido al notar la línea cerrada entre las dos masas carnosas de mis glúteos (cosa extraña, el orificio me hacía sentir cierta libertad) mientras me calmaba diciéndome que estaba descubriendo el límite de la materia (De Souza 2009a: 18-19).

Statt eine paternalistische Haltung von ihren männlichen (Interaktions) Partnern zu bekommen, untergraben Úrsula und Dolores, trotz der unterschiedlichen Epochen der Autorinnen, den *Kult der Behinderung* (im weiteren Sinne) als Strategie zur Fetischisierung eines zerbrechlichen und hilflosen weiblichen Körpers.<sup>2</sup> Beatriz González-Stephan äußert über den Hintergrund

<sup>2</sup> «Disability: [...] In representations of people with disabilities, bodily impairment frequently displaces or is made to override commonly recognized markers of Difference and Identity» (Andermahr/Lovell/Wolkowitz 1997: 51).

dieses Kults anhand des Werkes von Soledad Acosta Samper eine Idee, die sich *mutatis mutandis* auf den Text *El último cuerpo de Úrsula* übertragen lässt:

Se generalizó para la mujer de los sectores medios un aire enfermizo, lo que, por otra parte, pedía la protección «paternal» del hombre. El culto a la invalidez [...] se acomodaba estratégicamente al ideal de la mujer doméstica, [...]. Versiones más edulcoradas que ésta, como la preferencia por la Ofelia de Hamlet [...], llenaron la imaginaria de una época que temía perder la hegemonía de las virilidades (González-Stephan 2005: 67).

Ideologisch, so Beatriz González-Stephan, ist die Lepra mit einer unvermeidlichen *Desexualisierung* des Patienten verbunden. Demzufolge und in Anbetracht der Fragmentierung der Materialität des Körpers tauche ein immaterieller Körper (die Stimme) auf, wodurch sich eine Subjektivität kreieren lässt, die im Schreiben der Protagonistin Dolores Gestalt annimmt (cf. González-Stephan 2013: 181).

Im Falle von *El último cuerpo de Úrsula* verursacht die Lähmung ebenso die Desexualisierung der Hauptfigur, jedoch nicht aufgrund der leiblichen Fragmentierung, sondern wegen des Genussverlustes, da Úrsula ihren Körper nicht mehr spüren kann. Dementsprechend ist sie nicht mehr fähig ihn zufriedenzustellen. Auf diese Weise zeigt sich ihr Körper als ein autonomes Wesen. Nun ist das Verlangen nach sexuellem Genuss, welcher Úrsula wegen ihrer Erkrankung vorenthalten wird, das Einzige, was die Beziehung zwischen ihrem (autonomen) Leib und der ersehnten und fernen Vereinigung des Ichs aufrechterhält. Diese Beziehung drückt sich exemplarisch mittels einer erfundenen Sprache aus, die Úrsula anwendet, um «mit ihrem Körper zu sprechen»:<sup>3</sup>

Yo ya inventé un lenguaje para hablar con mi cuerpo, un lenguaje con innumerables construcciones semánticas y sin otra escritura que la de su descomposición, esa suerte de locura de la que hablé antes. ¿No sería formidable? Abandonarnos a esa invención para no quedarnos demasiado solos, he ahí una buena coartada para seguir viviendo. ¿No lo han hecho ya algunos escritores? Destruir el lenguaje e inventarse uno propio (De Souza 2009a: 39).

---

<sup>3</sup> Cf. dazu folgendes Zitat von Hélène Cixous: «Write yourself, your body must be heard...To write an act which will not only realize the decensored relation of woman to her sexuality, to her womanly being» (1976: 880).

Je größer die Distanz zwischen Úrsula und ihrer Physis wird, desto mehr gewinnt die Sprache in ihrer Erzählung an Stärke und Bedeutung und dadurch nimmt ihr Körper zunehmend die Funktion eines Ansprechpartners in einer einseitigen Kommunikation bzw. einem einseitigen Dialog ein: «Así, postrada sobre una cama, tuve que aprender a dialogar con mi cuerpo, un diálogo en el cual *él* estableció las reglas, por lo menos al principio. Después, aprenderé a dominarlo, ya verán de qué manera» (ibid.: 14, meine Hervorhebung).

Ursulas körperlicher Verfall spiegelt sich in *ibrer erfundenen Sprache*<sup>4</sup> wider, die auch noch einem öffentlichen Geständnis ihrer Straftat dient, welche aus Verzweiflung über den sexuellen Genussverlust begangen wurde und ein Beispiel für den Zusammenhang von Körper, Schmerz und Erotik darstellt.

#### 4 Körper – Schmerz – Erotik in *El último cuerpo de Úrsula*

Ursulas Leiden verhindert, dass sie sinnlichen (sexuellen) Genuss empfinden kann, was sie mit dem Schlimmsten konfrontiert: «La peor negación: no sentir placer» (id.). Erst im Schmerz ist der Protagonistin bewusst, dass sie ein Leib *ist*, der sich als schmerzhafter Körper autonom verhält und somit den Gegenpol zu einem lustvollen Körper bildet; eine Position, die sich an Helmuth Plessners Unterscheidung von Leib und Körper anlehnt: «ein Mensch *ist* immer zugleich Leib [...] und *hat* diesen Leib als diesen Körper» (1970: 43, Hervorhebung im Original).

In Anlehnung an die Aussage Kants, «Vergnügen ist das Gefühl der Beförderung; Schmerz das eines Hindernisses des Lebens. Leben aber [...] ist, [...] ein kontinuierliches Spiel des Antagonismus von beiden» (1983: 551), meint Anne-Rose Meyer, dass das Verhältnis von Vergnügen und Schmerz positiv konnotiert sei, indem es nicht als eine Opposition, sondern als die Auffassung vom Widerspiel angenommen wird (2011: 197). In diesem Sinne,

---

<sup>4</sup> In Bezug auf diese Idee zeigt sich ebenso suggestiv die Aussage von Didier Anzieu: «Le corps revient. Dans le langage et dans les pratiques sociales. [...] Il est morcelé en objets partiels. La notion d'écriture féminine a particulièrement requis une continuité du corps au langage» (1981: 128).

so Anne-Rose Meyer, sei der Schmerz als Auslöser zu betrachten, denn er motiviere zu einer Änderung und rege zum Nachdenken an; dem Schmerz komme aus diesem Grund eine epistemologische, welterschließende Funktion zu (cf. *ibid.*: 12-13).

Inwiefern lässt sich dieses Widerspiel von Vergnügen (in diesem Fall, genauer gesagt, vom Genuss) und Schmerz in *El último cuerpo de Úrsula* nachvollziehen? Dass der Schmerz und die neue Beziehung zu ihrem Körper Úrsula zu einem existenziellen und epistemologischen Umdenken herausfordern, ist evident. Allerdings verwirklicht sich dieses Widerspiel im Text nicht so deutlich. Es wird eher ein bitterer Beigeschmack wegen der extremen und totalen Opposition zwischen Genuss und Schmerz angedeutet. Es ist gerade dieser Gegensatz, der sich im Nichtvorhandensein des sexuellen Genusses und Verlangen nach körperlichem Empfinden zeigt, welche(r) Úrsula zur Begehung einer Straftat treibt. Aufgrund dieses *gewalttätigen Akts*, an dem Orlando, ihr letzter Geliebter, beteiligt ist, wartet Úrsula im Gefängnis auf ein endgültiges Urteil.

Me condenarán, es posible, y mentiré, mentiré para protegerme [...] Sí, era necesario un acto violento como ése para consolidar mi libertad, y también necesario que otro lo hiciera por mí, que fuese Orlando; [...] Lo hubiese hecho yo si no lo hacía él. Cortaría mis pezones con frialdad. La parálisis no me ganaría esta vez, y eso él lo entendió con los ojos nublados por la frustración y el miedo, quizás atraído por el misterio que encerraba, en un círculo de fuego, a nuestros cuerpos. Orlando decidió llenarse la boca con ellos, de la sangre que fluye por dentro, de la carne; fascinado por esa forma de posesión, para soplarle su aliento vivo. Nadie comprende lo que es una mutilación afectiva, y lo que es peor, que el secreto del cuerpo no existe: es inventado.

Im Grunde genommen liegt den erotischen Erfahrungen von Úrsula, die sich durch ihre Erzählungen rekonstruieren lassen, die Theorie der *solaren Erotik* zugrunde, welche von Michel Onfray vorgeschlagen wurde. Die solare Erotik verteidigt eine schuldfreie Erotik und fördert einen libertären Hedonismus.<sup>5</sup>

Dieser Hedonismus, gemäß Onfrays Theorie, verfolgt die Anerkennung eines *Light-Hearted Eros*, dessen Verwirklichung sich in folgender Weise auszeichnet:

---

<sup>5</sup> Cf. zu diesem Begriff (et al.) und weiteren die Rezension von Michel Onfrays Buch *Théorie du corps amoureux. Pour une érotique solaire* von Gleyse 2000.

In order to get rid of sexual wretchedness, we must put an end to the perverse logics that enable it. They include the notion of desire-as-lack; considering pleasure (in the form of the fusional couple) to be the nadir of this alleged lack; ignoring the natural necessity of the family and turning it into a concession for the libido, which is itself a problem; glorifying the monogamous, loyal couple that shares the same hearth every day; sacrificing women and the feminine within them; [...] These fictions are useful and necessary for a certain kind of society. But they are ultimately fatal for the individual. Going beyond them will help us construct a light-hearted eros (2015: 61).

Úrsula wird im Gefängnis von den anderen Häftlingen *Libertina* genannt, was sie von einer Frau erfährt, die sie als einzige Kommunikationspartnerin an diesem Ort hat.

Ayer por la mañana, la huanuqueña me preguntó que quería decir «libertina»; le dije que era alguien que tenía su propia moral y sus propios principios, pero que también podría ser alguien que defendiera a cualquier precio, la integridad de sus ideas, y luego le pregunté que a qué venía la pregunta, a lo que ella me contestó que así era como me llamaban sus compañeras; que yo era eso, una libertina, y que le habían dicho que evitara hablar mucho conmigo. ¿Libertina, yo?; [...] Hoy he escrito esta palabra tratando de pensar en lo que significa para mí y escribí: soy una *libertina*, no tengo ni moral ni principios, obedezco a mi cuerpo, le sirvo sin remordimientos, ¿es eso libertinaje? (De Souza 2009a: 98-99).

«Obedezco a mi cuerpo», schrieb Úrsula im Gefängnis und damit wird klar, welche Position ihr Körper und sie in dieser Machtkonstellation einnehmen. Denn es wird deutlich, dass der Leib von Úrsula (komplette) umfassende Autonomie gewinnt, indem er die Protagonistin durch Schmerz, Lähmung und Vorenthaltung des sexuellen Genusses zur Verzweiflung treibt.

Ursulas Gehorsam gegenüber ihrem Körper symbolisiert in gewisser Weise eine Vereinbarung zwischen beiden Beteiligten. Auf dieser Basis lässt sich der Zusammenhang zwischen Körper, Schmerz und Erotik in *El último cuerpo de Úrsula* herstellen: Ihr Leiden und die Lähmung ließen zwar keinen sexuellen Genuss für sie zu; am Schluss aber, und wegen der impliziten Vereinbarung zwischen der Hauptfigur und ihrem Körper, wird der Schmerz zum Grundbestandteil des Höhepunkts der erotischen Erfahrungen der Protagonistin.

No tengo más noche que esta en la cual entrego todo a este placer; y la mentira, la felonía, la crueldad me parecen nada comparadas con esta sensación de volver a sentir mi cuerpo. [...] Sí, era necesario un acto violento como ése para consolidar mi libertad, y también necesario que otro lo hiciera por mí, que fuese Orlando; [...] Lo hubiese hecho yo si no lo hacía él. Cortaría mis pezones con frialdad. [...] Orlando decidió llenarse la boca con ellos, de la sangre que fluye por dentro, de la carne; fascinado por esa forma de posesión, para soplarle su aliento vivo. Nadie comprende lo que es una mutilación afectiva, y lo que es peor, que el secreto del cuerpo no existe: es inventado (ibid.: 115).

Die vollständige Aneignung ihres Körpers zeigt sich durch diese Tat. Der Körper von Úrsula, ihr schmerzhafter Körper, ist aufgrund dieser Tat jetzt nicht nur innerlich, sondern auch äußerlich verstümmelt aus ihrer eigenen Entscheidung heraus; er ist ihr «letzter» Körper, den sie sich im Namen des Genusses auf diese Weise zu erfüllen erlaubt hat.

## 5 Schlussfolgerung

Das unvorhergesehene Hereinbrechen einer Krankheit in den Alltag der Protagonistin wird in *El último cuerpo de Úrsula* als drastischer Wendepunkt eingeführt, denn dadurch erfahren ihr Leben, ihre Erkenntnisse und die Beziehung zu ihrem Körper eine radikale Veränderung.

Die Erkrankung fordert die Neukomposition des Ichs, deren Auseinandersetzung sich mittels einer allgegenwärtigen Präsenz des Ichs im Text offenbart. Erst, als ihr Körper die Lähmung und den Schmerz spürt, ist ihr bewusst, dass sie einen Körper *besitzt*. Die Distanzierung zwischen Úrsula Res (der autodiegetischen Erzählerin und zugleich Hauptfigur im Text) und ihrer Physis kommt verstärkt sowohl in der Anwendung als auch in der praktischen und symbolischen Funktion der Sprache zum Ausdruck.

Die von ihr *erfundene* Sprache dient zur Aufrechterhaltung der Beziehung zwischen ihrem Körper und der fernen Vereinheitlichung des Ichs. Die Zersplitterung des Ichs findet man in diesem Text auf unterschiedlichen Ebenen, wobei sich die ausdrucksstärksten Formen auf der Ebene der Identität und Körperwahrnehmung von Úrsula Res erkennen lassen.

Diese Zersplitterung der Wahrnehmung von sich selbst nach ihrer Erkrankung führt Úrsula zur Selbstevaluierung, Selbstbeobachtung und zur Annahme, dass sich allmählich eine größere Distanz zwischen ihr und ihrem Körper bildet. Somit verwandelt sich dieser langsam in ein autonomes und selbständiges Wesen, der eine alarmierende Macht und Kontrolle auf sie ausübt.

Das Werk *Dolores (Cuadros de la vida de una mujer)* der kolumbianischen Schriftstellerin Soledad Acosta Samper zeigt in Gegenüberstellung zu *El último cuerpo de Úrsula* von Patricia de Souza, dass sich in beiden Fällen die Inszenierung des Körpers als ein neuer Diskurs und eine neue Ästhetik des weiblichen Körpers erweist.

Ein von Lepra gezeichneter Körper (Dolores) bzw. ein gelähmtes Geschöpf (Úrsula) brechen mit dem gängigen Bild der Zerbrechlichkeit und Hilflosigkeit, dem man bei der Darstellung von kranken (weiblichen) Körpern in der Kunst und Literatur oftmals begegnet.<sup>6</sup>

Ursulas Lähmung löst eine Kette von existenziellen Fragen aus, welche sich die Protagonistin hinsichtlich ihrer Vergangenheit und Gegenwart stellt. Der im Schmerz und in seiner motorischen Fähigkeit beeinträchtigte Körper weckt in Úrsula Erinnerungen an den sexuellen Genuss und seine Befriedigung, welche sie früher einmal für unvergänglich gehalten hatte. Die abrupte und unerwartete Vorenthaltung des sinnlichen Empfindens wegen des Schmerzes führt zur Anwendung von gewalttätigen Strategien, wodurch beabsichtigt wird, die entgangene Vereinheitlichung des Ichs wieder zu erreichen.

Die endgültige Straftat von Úrsula, die Verstümmelung ihres eigenen Körpers und die ihres Geliebten Orlando kann man zugleich als aktiven Widerstand gegen ein System und eine Gesellschaft interpretieren, welche die Suche nach der Erfüllung des sexuellen Genusses verurteilt und dazu tendiert, sie zu unterdrücken, wobei sich noch eine grundlegende Frage stellt: Wer

---

<sup>6</sup> Für ein konkretes Beispiel von Darstellungen kranker und weiblicher Körper in der Kunst, wie etwa die Venus von Milo, die Medusa, die fotografischen Werke von Mary Duffy und Jo Spence usw. siehe den Aufsatz von Davis (2005).

entscheidet über den *eigenen Körper*?<sup>7</sup> Mag sein, dass der nächste Absatz uns Antwort geben kann:

Ayer vino mi abogado, un joven casado con dos hijos, católico, con una mirada que me examinaba como si fuese un bicho raro. Le dije que no admitiría mi culpabilidad en nada, que yo estaba en todo mi derecho, mi cuerpo me pertenece, es lo único que tengo (De Souza 2009a: 113).

*El último cuerpo de Úrsula* vermittelt die Vorstellung eines Leibes, welcher auf einer Zeitlinie ohne die Anerkennung seiner Materialität verläuft; erst wenn diese Zeitlinie durch ein Ereignis unterbrochen wird, welches die Transformation des Körpers bewirkt, so wie im Falle der Protagonistin, wird einem der Körper bewusst.

Die Vorenthaltung des sexuellen Genusses und der Verlust der sinnlichen Empfindsamkeit sind zusammen mit dem Schmerz Elemente, welche die Protagonistin zur Begehung einer Gewalttat und zum (schriftlichen) Geständnis dieser Straftat treiben. In diesem Sinne präsentieren sich Schmerz und Krankheit bei dieser Gewalttat nicht als Hindernis für die Befriedigung der sexuellen Lust, sondern sie bereiten die Grundlage für einen schuldfreien Genuss vor, womit sich diese Erzählung als Narrativierung einer *Erotik* lesen lässt, die sich in den bedingungslosen Dienst des Körpers stellt. Infolgedessen lässt sich aus dieser Analyse die Bildung eines Oxymorons herauskristallisieren, das den Leser mit emotionaler Anspannung bei der Lektüre verfolgt: die Auseinandersetzung eines gelähmten und schmerzhaften Körpers mit dem inzwischen existenziell gewordenen Bedürfnis des sexuellen Genusses.

---

<sup>7</sup> Dazu sagte die Autorin in einem Interview: «En realidad hablé en ese libro [*El último cuerpo de Úrsula*] de un cuerpo político y un cuerpo social, o sea, un cuerpo que se rebela contra lo que asignan como rol en público, uno además socializado, alienado con el peso de su cultura y su época, contra un cuerpo subjetivo que se desea libre e independiente. [...] Hay una idea de sacrificio, de «chivo expiatorio», pero también de los límites de la soberanía de un cuerpo, ¿a quién le pertenece, a la persona, a la sociedad?... hasta cierto punto es un poco un grito de descolonización del cuerpo femenino» (Fernández 2012).

## Bibliographie

- Acosta de Samper, Soledad. 1988. *Dolores (Cuadros de la vida de una mujer)*. In: Ordóñez, Montserrat (ed.): *Soledad Acosta de Samper. Una nueva lectura*. Bogotá: Ediciones Fondo Cultural Cafetalero.
- Andermahr, Sonya; Lovell, Terry; Wolkowitz, Carol. 1997. *A Concise Glossary of Feminist Theory*. London et al.: Arnold.
- Andrieu, Bernard. 2012/1. «Après le handicap, quel corps? Agentivité et hybridation». In: *Le Carnet PSY*. N° 159, 51-53.
- Anzieu, Didier. 1981. *Le corps de l'œuvre*. Paris: Gallimard.
- Aubès, Françoise. 2015. «Imaginaire érotique et affirmation de soi dans l'œuvre de l'écrivaine péruvienne Patricia de Souza». In: *América. Cahiers du CRICCAL*. Vol. 2, N° 46, 27-34.
- Cixous, Hélène. 1976. «The Laugh of the Medusa». In: *Signs. Journal of Women in Culture and Society*. Vol. 1, N° 4, 875-893.
- Davis, Lennard J. 2005. «Visualizing the disabled body. The classical nude and the fragmented torso». In: Fraser, Mariam (ed.): *The body. A reader*. London: Routledge, 167-181.
- De Souza, Patricia. 2000. *El último cuerpo de Úrsula*. Barcelona: Seix Barral.
- 2001. *Stabat Mater*. Madrid: Debate.
- 2002. *Désert*. In: *La Nouvelle Revue Française*. Vol. 569, 298-308.
- 2005. *Der letzte Körper von Ursula*. Sevilla: Lateinamerika Verlag Solothurn.
- 2006. *Electra en la ciudad*. Lima: Alfaguara.
- 2009a. *El último cuerpo de Úrsula*. Lima: SIC.
- 2009b. *Erótika. Escenas de la vida sexual*. Sevilla: Barataria.
- De Spinoza, Baruch. 2007. *Die Ethik in geometrischer Ordnung dargestellt*. Hamburg: Felix Meiner Verlag.
- Fernández, Ruben Darío. 2012. «Entrevista a Patricia de Souza+Aportación artística». In: *Revista Excodra*. Vol. 6.  
<https://www.yumpu.com/es/embed/view/NT9kJOXDtK4ZshPB> (zuletzt eingesehen am 10.01.2019).
- Folger, Robert; Gutiérrez Meza, José Elías. 2017. *La mirada del otro en la literatura hispánica*. Zürich: LIT Verlag.
- Gleyse, Jacques. 2000. «Notes de lecture. Michel Onfray. Theorie du corps amoureux. Pour une érotique solaire». In: *Corps et Culture*. N° 5, 1-17.
- González-Stephan, Beatriz. 2005. «La in-validez del cuerpo de la letrada: la metáfora patológica». In: *Revista Iberoamericana*. Vol. LXXI, N° 210, 55-75.
- 2013. «La in-validez del cuerpo de la letrada: la metáfora patológica». In: *Cuadernos de literatura*. Vol. XVII, N° 33, 164-186.

- Hark, Sabine. 1999. *Deviantes Subjekte. Die Paradoxe Politik der Identität*. Wiesbaden: Springer.
- Kant, Immanuel. 1983. *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*. In: ders. (ed.): *Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 399-690.
- Lacan, Jacques. 1949. «Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je, telle qu'elle nous est révélée, dans l'expérience psychanalytique». In: *Revue Française de Psychanalyse*. Vol. 13, 449-455.
- Márquez Montes, Carmen. 2015. «Los placeres robados en El último cuerpo de Úrsula de Patricia de Souza». In: De Mora Valcárcel, Carmen; García Morales, Alfonso (edd.): *Escribir el cuerpo. 19 Asedios desde la literatura hispanoamericana*. Sevilla: Editorial de la Universidad de Sevilla, 197-208.
- Meyer, Anne-Rose. 2011. *Homo Dolorosus. Körper-Schmerz-Ästhetik*. München: Fink.
- Onfray, Michel. 2002. *Teoría del cuerpo enamorado. Por una erótica solar*. Valencia: Pre-Textos.
- Onfray, Michel. 2015. *A Hedonist Manifesto. The Power to Exist*. New York: Columbia University Press.
- Plessner, Helmuth. 1970. *Lachen und Weinen*. In: Plessner, Helmuth (ed.): *Philosophische Anthropologie*. Frankfurt: Fischer, 11-171.



