

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD IZTAPALAPA**



División de Ciencias Sociales y Humanidades

**LA REPRESENTACIÓN ESCÉNICA DEL EROTISMO EN TRES
RELATOS DE *CANON DE ALCOBA*: “ANTIEROS”, “VER” Y “OÍR”**

TESIS QUE PRESENTA

Yilletzi Vieyra Vázquez

**Para obtener el Grado de
Licenciada en Letras Hispánicas**

ASESOR: Hernán Silva Bahamonde.

LECTORA: Laura Cázares Hernández.

Iztapalapa, D.F., diciembre de 2013.

*A ellos, por llevarse todo,
menos mi fortaleza.*

Agradecimientos

A mi padre, Gerardo:

*Por heredarme su pasión a la música,
a los sueños, a la vida.*

A mi tío Héctor:

Por confiar en mí y en mi trabajo, siempre.

A mis amigos:

Por ser el oxígeno indispensable de mi vida.

**A mi familia (Vieyra y Murrieta), de manera
muy especial a mis hermanos Itzel, Angie,
Itza e Iván:**

*Por ser mi inspiración, mi punto de partida y de infinito
retorno.*

A mi madre, Araceli:

*Por enseñarme que una gran mujer enfrenta los cambios
con valentía y por brindarme, ante cualquier
circunstancia, su amor incondicional.*

A mi tío Guillermo:

Por ayudarme, pese a todo, a cimentar mi educación.

A Fer:

*Por acompañarme con todo su amor
en este maravilloso viaje.*

A mis profesores:

*Hernán Silva: Por todas las charlas, por todos los
aprendizajes, por todas sus observaciones, por toda su
paciencia.*

*Laura Cázares: Por la atenta lectura de mi tesis, por sus
recomendaciones y, sobre todo, sus correcciones.*

*Ana Rosa Domenella: Por traer hasta mis manos un
libro de cuentos que me fascinó y se convirtió en el tema de
mi tesis.*

Índice

Introducción.....	p. 5
1 El actor.....	p. 10
1.1 El espectáculo.....	p. 12
1.2 El erotismo.....	p. 15
1.3 ¿Cómo representar el erotismo?.....	p. 20
1.3.1 Espacio escénico.....	p. 23
1.3.2 Orden-desorden.....	p. 25
1.4 Tipos de representaciones eróticas.....	p. 26
1.4.1 Individual-Narcisismo/reflejo.....	p. 28
1.4.2 Pareja-Exhibicionismo/voyeurismo.....	p. 43
1.4.3 Trío-Voyeurismo/exhibicionismo.....	p. 58
2 El espectador.....	p. 67
2.1 Escenarios del espectáculo.....	p. 69
2.2 Alcoba <i>vs</i> Exterior.....	p. 72
2.3 Variantes en la recepción erótica desde la noción de la cuarta pared.....	p. 74
2.3.1 Espejo.....	p. 75
2.3.2 Ventana.....	p. 80
2.3.3 Pared/puerta.....	p. 87
3 El lector y la imaginación como fuente erótica.....	p. 93
Conclusiones.....	p. 97
Bibliografía.....	p. 100

Introducción

Nilda Mercado,¹ mejor conocida dentro del círculo artístico como “Tununa”, por un mote que le fue asignado desde pequeña en su familia, es una escritora argentina que ha desempeñado, entre otras funciones, una labor como periodista y como traductora. Nació en la ciudad de Córdoba, Argentina, el 25 de noviembre del año de 1939 -año en que estalló la Segunda Guerra Mundial-. Realizó sus estudios de literatura en la Universidad de Córdoba. Estuvo dos veces exiliada en Francia, razón por la que aprendió el idioma francés y pudo impartir clases de Literatura en la Universidad de Bensaçon; posteriormente vivió trece años de exilio en México, donde laboró, además de en sus oficios ya mencionados, como editora.

La escritura de Tununa muestra a lo largo de su obra un proceso muy concienzudo sobre el arte de escribir; amante de los pequeños detalles, se detiene en el más mínimo objeto para describirlo y valerse de él con el fin de transmitir un mensaje que puede ir de lo divertido a lo doloroso, de la escritura del deseo a la escritura del exilio, del recuerdo necesario para sonreír a la llaga que sigue hiriendo.

Algunos de sus premios son: una mención en el concurso Casa de las Américas (1967), premio Boris Vian a la mejor obra literaria del año (1988), premio Konex Diploma al Mérito en el rubro "Cuento: quinquenio 1999-2003" y premio Sor Juana Inés de la Cruz (2007). Además fue seleccionada para participar como jurado del premio Camila Henríquez Ureña (1994).

Sus obras literarias son, hasta el momento: *Celebrar a la mujer como a una pascua* (1967), *Canon de alcoba* (1988), *En estado de memoria* (1992), *La letra de lo mínimo* (1994), *La madriguera* (1996), *Narrar después* (2003) y *Yo nunca te prometí la eternidad* (2005).

¹Véase una bibliografía más completa de Nilda Mercado en Audiovideoteca de Buenos Aires: <http://www.buenosaires.gob.ar/áreas/com_social/audiovidotca/literatura/mercado_bio2_es.php>.

Los relatos que formarán el *corpus* de esta investigación: “Antieros”, “Ver” y “Oír” corresponden a *Canon de alcoba* (Mercado, 1988), esta obra figura como la segunda cronológicamente, sin embargo, muestra ya motivos interesantes de estudio que se repetirán en sus publicaciones ulteriores, entre ellos, la presencia de una prosa que no puede clasificarse dentro de un género específico, ya que no es novela, no siempre es cuento o prosa poética y menos ensayo, por lo regular parece a vista del lector como una prosa muy fluida y que, empero, dentro de ese disfraz de sencillez enmascara una compleja estructura de lenguaje.

Por otro lado, en los textos, se comprueba que la autora tiene cierta fascinación por el poder de representación del lenguaje, es decir, de su capacidad teatral: “Escribir era y sigue siendo una manera de ver para mí. Esa mirada se detenía sobre las cosas pequeñas y las dramatizaba para que dieran lo mejor de sí.” (Tununa, “Entrevista...”, 1992: 77) Desde mi punto de vista como lectora, Tununa significa ruptura, hibridez, monotonía y cambio, a la vez, en cada una de sus páginas, ya que es dueña de un estilo que adquiere múltiples formas.

Su lenguaje, por demás poético, abre el umbral de la metáfora, mismo que permite un recorrido casi laberíntico, pero no desesperante en el descifrar e interpretar cada línea de sus relatos.

Entre algunos de sus autores favoritos que han formado parte de su imaginario, se encuentran: Augusto Monterroso, Guy de Maupassant, Federico García Lorca, William Shakespeare, Rodolfo Walsh, José Saramago, Domingo Faustino Sarmiento, Manuel Puig y Macedonio Fernández.

Históricamente hablando, *Canon de alcoba* se escribe en un periodo difícil en la vida de Tununa; su redacción transcurre durante su exilio en México, después de recibir llamadas con múltiples amenazas por parte de la Alianza Anticomunista Argentina -años de dictadura militar en Buenos Aires-: “México fue el aprendizaje vital de la diferencia: la cultura prehispánica, el arte moderno, las literaturas de ese país, pero fundamentalmente los modos de su gente, cómo usan su español, cómo caminan, cómo intercambian, cómo defienden lo propio y cómo pueden sostener su

pasado más remoto en todo lo que hacen en el presente hasta dar la sensación de que nada habrá de perderse.” (Tununa, “Entrevista...”, 1992: 78) De la cultura de México, Tununa rescata, a mi parecer, esa capacidad de mantener lo propio, su estilo, y reafirmar el protagonismo de su memoria.

Trece años después de la publicación de *Canon de alcoba*, Tununa ha sido estudiada por un círculo reducido de críticos, cuestión que considero razonable en relación con la poca difusión que ha tenido; en su mayoría quienes conocen sus textos son compatriotas suyos. Debe admitirse, no obstante, que los análisis que se han realizado al respecto, a pesar de que en su mayoría profundizan en el erotismo, han logrado bifurcarse en distintos enfoques.

El erotismo, tema fundamental en *Canon de alcoba*, es abordado en esta investigación como una trasgresión de zonas, de intromisión a esa “alcoba” que hace referencia a un espacio oculto, privado, que en un momento dado hace comunión con algún elemento del exterior para procurar el goce. No obstante, la idea del amor dista mucho de ser el eje medular en las historias de mi *corpus*; el motivo principal, me parece, es el del encuentro, el de la *representación* de un acto capaz de incitar, de provocar una reacción de índole erótica —dentro de la ficción— principalmente por medio de la exaltación de los sentidos.

El lector encontrará en el transcurso de las siguientes páginas una lectura teatral y, por ende, espectacular de los tres relatos seleccionados, aquella es posible gracias a que en los textos se cuenta con la presencia de personajes de tipo narcisista o exhibicionista (a los que llamo personajes-actores), mismos que nos permiten dilucidar que en realidad actúan, premeditan sus movimientos, su apariencia o sus intenciones, con la finalidad de generar ansiedad en el espectador ficcional; buscan una respuesta, aquella que el reflejo u otro personaje, ahora voyerista (personajes-espectadores), contestan con su presencia y se traduce en la representación del deleite.

Así, pues, el tema de esta tesis es: la representación escénica del erotismo; como ya se ha especificado, me concentré en tres de los relatos que conforman *Canon de alcoba*: “Antieros”, “Ver” y “Oír”.

Mi principal objetivo fue demostrar al lector que el uso de la teatralidad, abordado superficialmente por otros críticos, tiene un papel determinante en los propósitos de los relatos, ya que Tununa utiliza el recurso escénico de manera casi didáctica para profundizar en la escritura del eros.

Los objetivos secundarios fueron comprobar las siguientes hipótesis:

- Establecer que el eros es narrado en los tres relatos desde un enfoque femenino que siempre instauro un orden.
- Que cada relato muestra variantes en la manera de concebir el espectáculo erótico según el número y las características de los personajes que lo conformen.
- Comprobar que el recurso del teatro funciona porque tiene relación directa en tiempo y espacio con el espectador y esto genera una suerte de dinamismo por medio de la «cuarta pared».
- Probar que en la narrativa de dichos relatos el uso del espectáculo es una técnica factible para brindar una idea fresca y artística del erotismo.

La metodología en la que respaldé mi análisis se dividió en tres áreas, me valí de conceptos sobre: teoría erótica; teoría del espectáculo (aquí entra el teatro); y teoría psicológica (parafilias).

En primer lugar debe quedar claro que mi objeto de estudio es de carácter narrativo, es decir, se trataba de relatos que contaban: “la exposición de unos hechos. La existencia de la narración requiere de sucesos relatables. En general, la relación de una serie de eventos se llama relato, y puede ofrecer la forma de la narración, como en un cuento, o bien la representación, como en el teatro. [...] Dichos sucesos se desarrollan en el tiempo y se derivan unos de otros, por lo que ofrecen

simultáneamente una relación de consecutividad (antes/después) y una relación lógica (de causa/efecto).” (Beristáin, 2008: 352) A pesar de que las diégesis eran distintas entre sí, en todas existía un punto en común: las tres eran sumamente eróticas.

Para comprobar la presencia del Eros, utilicé principalmente tres conceptos que variaban de acuerdo a los autores y al contexto de los mismos; desde las perspectivas de Lou Andreas-Salomé, George Bataille y Francesco Alberoni, pude hacer hincapié en las características eróticas de las narraciones elegidas para mi investigación, en ellas se observó que: “en el amor erótico se cobijan todas las exageraciones tanto del egoísmo como de la bondad, ambos se han mudado en pasión, sin importarles la paradoja de haberse mezclado en un mismo y único sentimiento.” (Andreas-Salomé, 1998: 42) Por otro lado, las acciones de los personajes (actores o espectadores) encarnaron la siguiente premisa: “Toda la operación erótica tiene como principio una destrucción de la estructura del ser cerrado que es, en su estado normal, cada uno de los participantes del juego.” (Bataille, 2011: 22) Finalmente, la postura de Alberoni evidenció que: “al estudiar al erotismo no describimos un estado sino un proceso. Es la primera vez en la historia de la humanidad que mujeres y hombres se observan a fondo para comprenderse. Para comprender deben identificarse con el otro, asumir el otro rol [...] uno penetra en las fantasías eróticas del otro y le cede las suyas.” (1994: 11)

A partir del tema erótico, esta investigación busca, de manera general, exponer que la posmodernidad ha dejado huella en la hibridez de géneros en la literatura actual, misma que busca concretizar dos historias a la par, la ficcional y la del proceso creativo, de esta manera, se reflejará que esta sociedad más que nunca puede utilizar los recursos artísticos que tiene a su alcance para plasmar una realidad que importa, en este caso: el eros.

Está en tus manos, querido lector, una tesis que busca hacer galopar tu imaginación desde una perspectiva escénica con la única finalidad de darte a conocer la profundidad de textos poco difundidos pero sumamente espectaculares.

Capítulo 1. El actor

“Hay únicamente uno que sabe que dicha
y tormento son lo mismo en las más intensas
y creativas experiencias de nuestra vida:
el hombre que crea.”

Lou Andreas-Salomé.

Actor no es personaje: actor es quien lleva a cabo el proceso para llegar al personaje, para cumplir con la transformación. En este sentido, vale la pena destinar este primer capítulo a quien sabe de la complejidad del artificio, de la imaginación, de la creatividad.

Varios de los relatos de *Canon de alcoba* permiten, a mi parecer, una interpretación escénica viable, puesto que da la impresión de que atrás de algunos personajes (sólo algunos) se esconde cierto tipo de actores, por ende, premeditan sus acciones para lograr en un espectador determinado una suerte de impacto.

La pluma de Tununa esboza, cual directora, la puesta en escena de sus actores-personajes² (particularmente exhibicionistas) que intensifican de una manera hartamente creativa el tema del erotismo hasta convertirlo en un verdadero espectáculo ante los ojos de sus espectadores-personajes (correspondientemente voyeurs), y no sólo para ellos, sino también para sus lectores.

Las acciones de estos personajes, actores y espectadores, en conjunto, edifican una glorificación del cuerpo con el firme objetivo de reflexionar sobre el placer y el valor de la diferencia: “Y actuar verdaderamente significa ser lógico, coherente, pensar, esforzarse, sentir y obrar de acuerdo con su papel.” (Stanislavsky, 1977: 12)

Conviene decir que los actores-personajes que analizaré posteriormente comunican, más que con el diálogo, con sus gestos, con sus breves exclamaciones, con sus gemidos, con las pausas y con sus tremendos silencios. En palabras de Diderot: “Los acentos se imitan mejor que las emociones, pero las emociones impresionan con mayor violencia. He ahí el fundamento de una ley que no creo

² Llamaré, en esta investigación, actores-personajes a los que, según mi perspectiva, ofrecen un espectáculo a los otros, a los espectadores-personajes, de esta manera pretendo evitar confusiones en el posterior análisis de sus roles.

que tenga excepciones: la de rematar con una acción y no con un relato, so pena de resultar frío.”
(2003: 57)

Luego, las acciones del actor se convierten en una verdadera obra de arte en pro de conmover al público, no obstante, un buen artista reconoce que “él no es el personaje, lo interpreta, y lo interpreta tan bien que lo tomáis por tal: la ilusión sólo es para vosotros; él sabe de sobra que no lo es.” (Diderot, 2003: 56). Cuando la ilusión ha transgredido la barrera de la ficción para convertirse en realidad para el espectador, aparece, entonces sí, el personaje, Pavise lo describe de la siguiente manera:

La palabra latina persona (máscara) traduce la palabra griega que significa papel o personaje dramático. Sólo a través del uso gramatical de persona para designar las tres personas (yo-tú-él), adquiere la palabra, la significación de ser animado y de persona humana [...] Forma así un solo cuerpo con su intérprete y llega a ser imposible determinar cómo se distingue del cuerpo y del espíritu del actor, y en qué consisten sus acciones. De hecho, forma parte del medio, que lo predetermina totalmente. Pierde su autonomía sustancial y reacciona según un determinismo que lo sobrepasa (1996: 355).

El material del actor será en primera instancia su cuerpo, mismo que se comunicará al momento con su público espectador; su principal motor de fuerza serán, pues, las acciones, esa: “Serie de acontecimientos esencialmente escénicos producidos en función del comportamiento de los personajes, la acción es a la vez, concretamente, el conjunto de los procesos de transformaciones visibles en escena, y, en el plano de los personajes, lo que caracteriza sus modificaciones psicológicas y morales.” (Pavise, 1996: 5) En los actores-personajes que se analizarán en los siguientes apartados es difícil establecer cuáles son las modificaciones más relevantes, si las psicológicas o las morales, puesto que ambas tienen claras repercusiones en los que llamo espectadores-personajes.

1.1 El espectáculo

“¿La vida del cuerpo se ordena siempre como un espectáculo?
Quien describe organiza los espacios sobre los que la palabra
va a actuar, ubica a las figuras tal como habrán de estar
cuando el intercambio amoroso se produzca.”

Tununa Mercado.

La palabra espectáculo se presenta, sin saber cómo, a primera vista, como el montaje de algo especial, como una serie de acciones (humanas o no) capaces de generar en un espectador impresiones sensoriales hasta cierto punto sorprendidas.

Ahora bien, para la existencia de un espectáculo es requisito fundamental la presencia de un ejecutante y, más aún, de un público que perciba el proceso artístico que implica: sin él, lo espectacular no tiene razón de ser, pierde tanto validez como importancia.

No obstante, son el tiempo y el espacio los que dotan de singularidad a las expresiones espectaculares, ya que éstos determinan el movimiento, la acción: “pertenece al arte del espectáculo una manifestación cuyo desarrollo y fin están previstos y ordenados con antelación, y cuyo desarrollo y sobre todo cuyo desenlace no puedan ser alterados de modo decisivo por la intervención inopinada de la vida.” (Kowzan, 1992: 46)

Al respecto, Pavise considera que lo espectacular es: “Todo lo que se percibe como parte de un conjunto presentado al público. Lo espectacular es una noción bastante vaga puesto que, al igual que lo insólito, lo extraño y todas las categorías definidas a partir de la recepción del espectador, dependen tanto del sujeto perceptor como del sujeto percibido, del actor como de su espectador” (1996: 191). Tal parece que lo que a Pavise le parece más vago, a Kowzan le resulta mucho más complejo y le dedica una investigación.

En su libro *Literatura y espectáculo*, Kowzan habla acerca de la artificialidad del espectáculo, esto lo separa de la naturaleza, de lo ordinario, y obliga al autor a pensar en un público más o menos específico que logre disfrutar dicha fuga de lo cotidiano: “El autor de una obra literaria o plástica

puede permitirse el no tener en cuenta a su público, o considerarlo de un modo impreciso. En cambio el autor, o los autores, de un espectáculo dramático comunican su obra directamente a un público relativamente determinado” (Kowzan, 1992: 48)

El espectáculo supone una barrera que separa la cotidianidad de lo artificioso y, por lo aparatoso de su estructura, provoca en el público una sensación de extrañeza al volcarlo en un torbellino de emociones; claro está que esto depende directamente del receptor y sus características personales, aspecto que no analizaré en esta investigación.

La exhibición, elemento intrínseco en la naturaleza del espectáculo, se encuentra ordenada de tal manera para rematar y cumplir el objetivo: convencer de “algo” al espectador, arraigar su voluntad a favor o en contra de una imagen que pasa a ser un medio, ya sea para la diversión, ya sea para la reflexión de un asunto mucho más profundo.

Esta relevante interacción entre ejecutante y espectador hace, de acuerdo con García Barrientos, imposible separar producción y consumo, creación y comunicación. Hecho este recuento general, es fácil comprender por qué el teatro pertenece a la categoría del espectáculo (algunas otras manifestaciones espectaculares son, por mencionar algunas: el ballet, el circo, la lucha libre, los fuegos pirotécnicos, etcétera), dado que tiene alguien que lo produce (guionista y director), alguien que lo representa (actores) y alguien que lo aprecia en tiempo directo (espectadores):

Dos criterios permiten definir el teatro como clase de espectáculo: la *situación comunicativa* y la *convención representativa* propias del mismo. La primera viene determinada por el hecho de considerarlo el espectáculo de actuación por excelencia y se centra en la atribución del estatuto de *sujetos*, en plenitud y con exclusividad, a los actores y al público, efectiva y necesariamente *presentes* en el espacio y en el tiempo del intercambio espectacular. (García Barrientos, 2007: 29)

Kowzan propone además un criterio de clasificación de espectáculos según tres elementos fundamentales que son: *a)* la presencia o ausencia del hombre en la representación, *b)* el uso o no de la palabra dentro de él, y *c)* la afabulación que es “según nuestra acepción, un fenómeno interno, preestablecido que forma la trama del espectáculo y constituye su organización temática.” (1992: 59)

Al seguir este último criterio de clasificación, puedo determinar que los cuentos que al final de este capítulo se analizarán, corresponden, de acuerdo con mi hipótesis escénica, esencialmente al tipo número 2 de los 8 que Kowzan plantea, esto es a: “Los espectáculos con afabulación y con presencia física del actor, pero sin palabra [...]” (1992: 60)

Importante es la parte receptora del espectáculo, es decir, el público, quien tiene en sus manos el poder de avalar o reprobado con expresiones de diversa índole la ejecución del proceso espectacular; estas reacciones pueden producir en alguna medida la modificación del contenido de éste, sin embargo, es poco probable que tales cambios sean improvisados pues casi siempre el espectáculo se rige por una serie de condiciones establecidas y esto motiva que casi toda alteración requiera de una concienzuda planificación y reestructuración:

Los ejecutantes por su parte reciben aún más directamente la influencia de la sala. La confrontación entre los actores y espectadores es constante. Los actores actúan para un público, y éste reacciona manifestando sus sentimientos o apreciaciones de manera más o menos perceptible, con sonidos y gestos. A su vez, las artistas son sensibles a las marcas de aprobación o desaprobación, y su interpelación se ve influida por las reacciones (o la falta de las mismas) del público. (1992: 49)

Como puede apreciarse, siempre existe una retroalimentación entre ejecutante y espectador, incluso cuando haya *mutis*, todo movimiento será pista para rastrear cómo ha sido la recepción y hasta qué punto se cumplió el objetivo del armado espectacular. Esto interesa, sobre todo, al creador de la fabulación, de los componentes, de su interacción, etcétera; en resumen, de la transformación del público al compás de su artística (aunque no necesariamente) imaginación.

Si teatro es espectáculo, teatro es artificio, no obstante, sus técnicas lo encaminan dentro de la ficción a la parte más vital y esencial del ser humano: los sentidos.

1.2 El erotismo

“El erotismo es un refugio con relación al mundo exterior.
Cuando lo olvida, es absolutamente perfecto.”

Francesco Alberoni.

En este apartado indagaré sobre el concepto de erotismo, apoyándome en los discursos de tres teóricos del tema: Lou Andreas-Salomé (1861-1937), Georges Bataille (1897-1962) y Francesco Alberoni (1929), todos de generaciones distintas y enfoques particularísimos; si se quiere habrá una complejidad interesante ya que confluirán puntos de vista de ambos géneros (femenino y masculino).

Los puntos de partida para los estudios de los críticos distan mucho de ser parecidos como era de esperarse. Andreas supone que la composición biológica del hombre y de la mujer, a manera de esperma *versus* óvulo, determinará la diferencia de perspectivas acerca del erotismo; Bataille relaciona el erotismo con el sacrificio y, por lo tanto, con la muerte desde un contexto histórico en el que estudia la evolución del hombre; finalmente, Alberoni utiliza un recuso más o menos didáctico, sus reflexiones sociológicas se desprenden de una escena cotidiana en un puesto de revistas: se pregunta ¿cuál de ellas elegiría el hombre y cuál la mujer? y su respuesta lo lleva al porqué de la elección con un amplio análisis.

Resulta interesante apreciar que, a pesar de la distancia temporal, hay conceptos que los tres concibieron, como el de la transgresión y el arrebatamiento; así pues, vale la pena comenzar con las primeras definiciones del erotismo, esa fuerza arraigada en lo profundo de todo ser humano que por diversas razones se desarrolla con efectividad o se queda sin ser siquiera descubierta.

El determinismo biológico de Andreas-Salomé plantea, de entrada, la diferencia. Explica de manera contundente que la mujer se pertenece a sí misma por esa necesidad de albergar todo sentimiento y pensamiento de manera circular (como el óvulo) en pro de su equilibrio; dicha estabilidad se esparcirá en un todo que tocará de alguna manera a quienes la rodean.

Dicha naturaleza explica por qué su sexualidad no se enfoca en un punto determinado y se extiende en toda su plenitud: “La vida de la mujer sigue un tanto oculto, un rítmico subir y bajar, que se corporiza en un siempre repetido, en un siempre nuevo círculo que determina armónicamente todas sus manifestaciones. Tanto corporalmente como intelectualmente no se expresa en una linealidad que constantemente impela hacia adelante, sino como si el simple hecho de su vivir se plasmara círculo a círculo.” (Andreas-Salomé, 1998: 24)

Esta linealidad se refiere al hombre, para quien: “Por muy paradójico que pueda parecer: la casa, las barreras deben existir [...] deben venirle dadas del exterior precisamente por tener él su poder y productividad en otro sitio y puesto que él, en el incansable pujar y moverse de sus facultades, necesita metas o actividades que le sean exteriores.” (Andreas-Salomé, 1998: 26) Como puede apreciarse, para esta investigadora el determinismo demostraría que el hombre ejerce su vida cual ruta de espermatozoides, en constante competencia, impulsado para salir en búsqueda de conquistas.

La autora considera, además, que lo extraño del otro es lo que produce esa sensación de innovación y, en adelante, el erotismo. No obstante, esto puede llegar a ocasionar disgusto por parte de alguno de los integrantes de una hipotética pareja, ya que ahora se está vulnerable ante alguien con quien no se comparte homogeneidad; así: “en el amor erótico se cobijan todas las exageraciones tanto del egoísmo como de la bondad, ambos se han mudado en pasión, sin importarles la paradoja de haberse mezclado en un mismo y único sentimiento.” (1998: 42)

Ahora bien, el erotismo marca una diferencia entre el ser primitivo y el ser humano, ya que no se actúa por mero instinto; dentro de todo el proceso hay sesgos de conciencia que, al mismo tiempo, abren la brecha a la fantasía, a la transgresión: “La excitación erótica de la vida sexual, no puede derivar de otro sitio como no sea de la fantasía como su centro de fertilidad por mucho que luego vaya implicando otras cosas, sea lo que sea, incluso al mundo entero y ese proceso erótico tampoco sale luego del ámbito de lo sexual aunque arrastre diversas fuerzas psíquicas que luego

prolonguen su alcance hacia el exterior.” (1998: 61) Se ama de manera erótica aquello que en la realidad adquiere una forma corpórea para después convertirse en algo mucho más espiritual que incite a la imaginación a recrearlo una y otra vez en el placentero espacio de la fantasía.

En la introducción de su libro *El erotismo*, George Bataille define a éste como “la aprobación de la vida hasta en la muerte” (2011: 15); por supuesto que esta breve frase resulta casi un acertijo que no se deja resolver hasta congregarse las piezas del pensamiento del autor, mismo que toma como eje de su argumentación el sacrificio.

Sus reflexiones se basan en lo cerrado y en lo abierto, en lo continuo y lo discontinuo del ser. El erotismo representa esa capacidad de llegar hasta lo más profundo de uno mismo o del otro: “El paso del estado normal al estado de deseo erótico supone en nosotros una disolución relativa del ser, tal como está constituido en el orden de la discontinuidad.” (Bataille, 2011: 22) Esta transgresión de barreras, de cuerpos y, sobre todo, de comportamientos, contiene inevitablemente un dejo de violencia que permea la relación erótica.

La experiencia erótica maximiza las ansias de vida, las ganas de más, y para ello es requisito poseer al amado; ésta es la razón que liga los componentes deseo-muerte: “La posesión del ser amado no significa la muerte, antes lo contrario; pero la muerte se encuentra en la búsqueda de esa posesión. Si el amante no puede poseer al ser amado, a veces piensa matarlo; con frecuencia preferiría matarlo a perderlo. En otros casos desea su propia muerte.” (2011: 25)

Esta ansiedad de matar para poseer por siempre, de consagrar, por lo menos en sensación, al amante, lleva a Bataille a relacionar lo erótico con lo sagrado: “El erotismo abre a la muerte. La muerte lleva a negar la duración individual. ¿Podríamos sin violencia interior, asumir una negación que nos conduce hasta el límite de todo lo posible?” (2011: 29) Los sacrificios son ejemplo de ello, una muerte inunda de vida al resto de espectadores que los aprecian: “en el sacrificio, en el mismo

momento, la muerte es signo de vida, abertura a lo ilimitado. Actualmente el sacrificio no pertenece al campo de nuestra experiencia; así que debemos sustituir la práctica por la imaginación.” (2011: 97)

El sacrificio explica cómo la muerte, desenlace de una violencia ejercida, propicia esa aprobación de la vida de la que hablaba en la introducción de su libro. El erotismo irrumpe en la continuidad del ser, lo vuelve peligrosamente discontinuo y consciente de que perecerá: este hecho hace que la reproducción sea vista como una manera de permanecer: “el erotismo está vinculado al nacimiento, a la reproducción que, incesantemente, repara los estragos de la muerte.” (1997: 52)

No obstante, a pesar de la sombra de violencia (que paradójicamente puede verse como característica muy humana y al mismo tiempo incompatible), Bataille se mantiene en la misma postura de Andreas-Salomé acerca de que el erotismo se ve determinado por la capacidad de razonamiento, sin dejar a un lado su tinte perverso, por no ser un acto del todo impulsivo y animal: “La mera actividad sexual es diferente del erotismo, la primera se da en la vida animal, y tan sólo la vida humana muestra una actividad que determina, tal vez, un aspecto «diabólico» al cual conviene la denominación de erotismo.” (Bataille, 1997: 41)

No debe perderse de vista que el estudio de Bataille se realiza con un enfoque histórico y sus reflexiones acerca del erotismo se expresan de manera general, es decir, sobre el hombre no como género sino como especie. Caso contrario es el de Alberoni quien, como Andreas-Salomé, separa el tema del erotismo en dos perspectivas, la masculina y la femenina: “El erotismo se presenta bajo el signo de la diferencia.” (1994: 9) La particularidad de Alberoni es que usa explicaciones sociológicas y, por su cercanía temporal, puede llegar a representar un pensamiento más afín a la actualidad y, por lo tanto, a los relatos de Tununa Mercado.

El erotismo, más que un momento espontáneo, es una secuencia (que puede ser vertiginosa) al final de cuentas: “Al estudiar al erotismo no describimos un estado, sino un proceso. Es la primera vez en la historia de la humanidad que mujeres y hombres se observan a fondo para comprenderse.

Para comprender deben identificarse con el otro, asumir el otro rol [...] uno penetra en las fantasías eróticas del otro y le cede las suyas.” (Alberoni, 1994: 11) El intercambio de fantasías es conocimiento profundo de cómo dos mentes pueden hallar puntos similares y al mismo tiempo de discrepancia; por ejemplo, Alberoni considera que: “Para la mujer, los distintos estados emocionales están menos separados que en el hombre. Para la mujer, la ternura y la dulzura limitan con el erotismo, se insertan en él armoniosamente. Para el hombre, mucho menos.” (1994: 25)

Bataille, convencido de que el erotismo consistía en una pérdida de voluntad propia, se ve respaldado por Alberoni, así: “El erotismo no es la anulación total, pérdida en sí, fragmentación sin fin. Es un proceso dialéctico, entre continuo y discontinuo.” (1994: 27) Se trata de abandonarse en sí mismo, abandonarse al otro, abandonarse del mundo; el acto erótico como la locura que otorga vida dentro (porque sigue perteneciendo a ella) y fuera (porque parece desaparecer) de la ordinaria y aburrida cotidianidad.

La cuestión de la diferencia en la percepción erótica en hombres y mujeres que ya apuntaba Andreas-Salomé se enriquece y termina de ajustarse con el interesante papel que para el italiano desempeñan los sentidos en el cuerpo: “El hombre, con su sexualidad discontinua, con su tendencia a identificar el erotismo con el orgasmo o, al menos, con la penetración, no puede adherir puntualmente a un erotismo difuso, amoroso, cutáneo, oloroso, táctil, en el que los orgasmos se suceden sin cesar y el abrazo erótico parece durar sin límite.” (Alberoni, 1994: 69)

Los relatos de Tununa aparecen aquí como anillo al dedo, éstos crean esa atmósfera erótica difusa desde la perspectiva femenina e incita al espectador ficticio (y al lector) a aprehenderse del cuerpo al erotizarlo, en comunión con la escritura: “El erotismo es una forma de conocimiento, el conocimiento del cuerpo, de nuestro cuerpo, del cuerpo del otro, un conocimiento que se adquiere por medio del cuerpo. Nuestro cuerpo se convierte en un objeto erótico cuando queremos gustar a los demás. Es su deseo el que pone en movimiento nuestro conocimiento.” (Alberoni, 1994: 212)

1.3 ¿Cómo representar el erotismo?

“Mis ojos, me parecía, eran eréctiles a fuerza de horror.”
Georges Bataille.

Hechas las aproximaciones al erotismo, a ese proceso donde la creatividad, los impulsos y la transgresión confluyen de manera súbita para rasgar lo que parece ser prohibido y, por ende, otorga satisfacción al individuo, conviene analizar cómo es que puede ser representado sin rayar en lo pornográfico.³

Al principio del capítulo fue expuesta la importancia en lo que compete al actor y al espectáculo, la grandeza de ambos radica en estar preparados para proyectar, en un tiempo y espacio determinados, algún hecho de índole artificial. Ahora bien, el teatro posee recursos más o menos concretos para representar un asunto específico, tales como un escenario y una sala:

La convención que diferencia al teatro de otros espectáculos actuados consiste en una forma de imitación (re) presentativa (que, a la vez, representa o reproduce y presenta o produce) basada en la “suposición de alteridad” (simulación del actor y *denegación* del público) que deben compartir los sujetos teatrales y que desdobra cada elemento representante en “otro” representado. El actor finge ser otro, alguien imaginario o ficticio, que no existe en el mundo real, y el público suspende su incredulidad, entra en el juego de la ficción, desdoblándose también.” (Barrientos, 2007: 29)

No resulta descabellado, después de este breve recuento, considerar que el Eros pueda subir a las tablas (no sin antes subir al texto, como diría Mercado) para exhibirse en toda su plenitud y grandeza por medio del movimiento.

Creo pertinente dejar claro que pese a mi ulterior lectura teatral de tres relatos del libro *Canon de alcoba*, no debe olvidar el lector de esta investigación que los relatos son narraciones y en absoluto son meros guiones de teatro, sin embargo, se abren a la interpretación escénica con suma destreza.

Sin embargo, ¿qué es lo que quiere mostrar de sí el erotismo en estos relatos? Considero que, ante todo, su objetivo principal es modificar el estereotipo de pareja heterosexual, no porque éste no

³ Alberoni plantea la diferencia entre erótico y pornográfico de la siguiente manera: “El erotismo es una fantasía de identificación con las partes eróticas del cuerpo. Es necesario hablar de ellas, comentarlas, hacer conocer lo que está oculto. La pornografía es obscena porque lo hace del modo equivocado y en el momento equivocado, como el maleducado y el torpe.” (1994: 83)

sea interesante sino porque el erotismo no es sólo eso; comienza con el propio cuerpo y sus límites (si los hay) son casi infinitos. En las próximas representaciones el erotismo buscará darle la bienvenida a la posibilidad, al cambio, a la renovación, a sus exigencias propias.

El espectador del erotismo se clasificará en dos niveles: en la ficción y en la realidad. Por un lado, algunos espectadores-personajes de los relatos fungirán como contempladores de la escena (en una supuesta sala), por el otro, los lectores apreciarán un cuadro más complejo, en su totalidad, de tal suerte que la mirada nunca termine y el espectáculo recorra más allá de un solo espacio.

No obstante, hasta aquí no se ha resuelto con precisión este apartado; pues bien, en este punto me gustaría destacar la noción de «acción creadora» planteada por Andreas-Salomé quien se refiere a aquella que nace por el impulso de otro pero para gloria de uno mismo. Tal acción creadora será ejercida en los tres relatos por algunos actores-personajes (en escenario), valiéndose de su corporeidad para despertar en el público sus sentidos. Los sentidos, pues, ejercerán una fuerza tremenda en la ejecución de las representaciones eróticas, ellos son la respuesta, los sentidos resuelven el cómo representar el erotismo.

El uso de éstos, llevado algunas veces hasta la exageración, será el principal medio de información para el espectador y el medio de comunicación para el actor; describiré brevemente en qué consiste cada uno, para ver después cómo funcionan en los diferentes relatos:

- a) Vista.-Es el sentido por excelencia para el espectáculo. En cuanto al actor-personaje, lo dota de percepción espacial para determinar sus movimientos y lograr una ejecución óptima al captar la luz (ésta posee el poder de enfocar ciertos momentos de la representación escénica en contraste con las sombras), los colores y el aspecto de las cosas, además de permitirle usar la mirada como recurso dramático para expresar sentimientos o emociones e incluso dirigirse directamente al espectador. Interesa también para el análisis de este último ya que con la vista podrá observar cuanto quiera y pueda:

“El público teatral entra en relación directa o inmediata con el universo ficticio: ninguna voz se lo cuenta y ningún ojo lo ha mirado antes por él. Ve con sus propios ojos y oye directamente las voces de los personajes.” (García Barrientos, 2007: 34)

A esto se suma, más allá de la mirada, la contemplación que convierte al espectador en un voyeur; ya lo dice el popular refrán: “de la vista nace el amor”, amor que puede ser erótico.

- b) Tacto.-Se refiere al contacto directo que permite conocer la forma y el estado exterior de las cosas para poder manipularlas. Logra obtener información como la presión y la temperatura. En el caso específico de los relatos se manifestarán minuciosas descripciones acerca del tacto y las texturas más cotidianas que son, al mismo tiempo, de lo más placenteras si se les presta atención.
- c) Olfato.-Este sentido es el encargado de percibir aromas y diferenciarlos unos de otros de acuerdo con el grado de placer que produzcan, al mismo tiempo puede captar las sustancias dispersas como el vapor o el humo, por mencionar algunos ejemplos. En el campo erótico los olores son estimuladores capaces de asociar durante mucho tiempo algún recuerdo.
- d) Oído.-El oído funciona como un tipo de alerta, dado que capta los sonidos y su intensidad hasta cierto rango de distancia. En la representación erótica las notas musicales pueden crear una atmósfera mucho más cómoda tanto al actor como al espectador, o al contrario, crear un ambiente tenso que impulse una sensación especial. Permite, además, la recepción del diálogo u otras funciones de la dicción, como el monólogo, el soliloquio, apartes, etcétera (si es que los hay).

- e) **Gusto.**- Su labor es percibir y distinguir el sabor de las cosas (no está destinado solamente a los alimentos); por encontrarse en la lengua y en el paladar es posible obtener información de las texturas y la temperatura de aquello que se pruebe. En el primer relato de Tununa, “Antieros”, podrá apreciarse de una manera especial el uso excesivo del gusto para la ceremonia erótica.

Los sentidos constituyen entre sí una gran telaraña informática que recopila datos como: estructura, colores, tamaño, forma, peso, intensidad, olor y sabor, pese a que no puedan ser comprobados en su totalidad; un espectador, por ejemplo, podrá imaginar cómo huele la comida que se representa, sin embargo, puede ser que en realidad ni siquiera se esté guisando nada; así es el trato en el espectáculo escénico, para el actor y para el espectador lo que hay en ese momento es real, se trata en concreto de una exaltación sensorial: “el amor vive enteramente en los cuerpos, pero ahí únicamente como símbolo, como imagen del hombre total, para despertar cuanto anida en nuestra alma metiéndose por la puerta de los sentidos.” (Andreas-Salomé, 1998: 64)

1.3.1 Espacio escénico

Para lograr que los sentidos sean captados y aprovechados de manera cautelosa y estratégica con el fin de ser revalorados y causar incitación erótica (aunque no necesariamente) en un público: “los productores del espectáculo [Tununa] escogieron el lugar y el momento de la representación: la situaron en un espacio y un tiempo, en función al público al que deseaban dirigirse.” (Kowzan, 1992: 51) Así, los espectadores-personajes de los relatos elegidos obtienen, en definitiva, una satisfacción visual e incluso corporal hasta sus máximas expresiones.

Técnicamente, en los relatos “Antieros”, “Ver” y “Oír” de *Canon de alcoba*, el espacio de los personajes se adquiere mediante la escritura, lo configura el papel. En principio, los personajes (actores y espectadores) de Tununa son ubicados en espacios que nosotros conocemos gracias al uso de descripciones, el narrador manipula lingüísticamente su entorno: “Si logro escribir, el paisaje se dibuja y casi podría decir que se traza como un escenario de utilería si no revelara en las frondas de sus árboles, o en sus nubes etéreas, para situar en un punto preciso su índole de paisaje, un terror arcaico que no se deja sondear, pero que está allí retador y pertinaz.” (Mercado, 1997: 25)

Tal utilería, que Mercado es consciente de crear, se plantea y se recrea con su lenguaje espectacular, así el espacio escénico se define como: “el espacio real de la escenificación, el espacio teatral representante, con formas que varían según las diferentes épocas y culturas y plasmaciones concretas distintas en cada teatro (edificio) particular”. (García Barrientos, 2007: 128) Es en este espacio escénico donde los actores-personajes de mi investigación actúan y ejecutan números erotizados por demás interesantes para el espectador.

Al respecto de la diferencia de espacios en el terreno de la narrativa y el teatro, García Barrientos argumenta lo siguiente:

El espacio es una categoría pertinente y fundamental para el estudio del modo dramático de representación, y no es ni lo uno ni lo otro para el estudio del modo narrativo. Pues el espacio es ingrediente esencial de la representación teatral, a la vez, representante y representado, mientras que en la narración literaria es sólo componente del mundo representado, no forma parte de los medios de representación; sin considerar, claro está, esa otra espacialidad “primaria o elemental” que se deriva de la materialidad de la escritura. (2007: 121)

Vale la pena considerar el realce de los espacios de representación que se alcanza con el uso de la escenografía; ésta no necesita de grandes aditamentos, ni elementos sorprendidos, basta con aquello que dé al personaje lo necesario para su transformación en escena. Pavise se refiere así a la escenografía:

[...] marca adecuadamente su deseo de ser una escritura en el espacio tridimensional (al cual incluso habría que añadirle la dimensión temporal), y no ya un arte pictórico del telón de fondo

como lo fue por largo tiempo hasta el naturalismo. El escenario teatral, no sólo se considera como la materialización de indicaciones escénicas problemáticas, sino que rechaza jugar un papel de simple figuración respecto de un texto preexistente y determinante. (Pavise, 1996: 173)

En el análisis de los relatos se observará que entre los tres espacios escénicos existen enormes diferencias, a pesar de que los espacios no difieren tanto entre sí (una cocina y cuartos), y es que: “Al pasar de la literatura al espectáculo, pasamos de lo conceptual a lo imaginativo, a la percepción sensible.” (Kowzan, 1992: 151)

El factor que determinará la diferencia en ellos será el tipo de relación erótica representada: individual, heterosexual o un trío lésbico; de acuerdo con la dinámica del espectáculo, la escena se convertirá en un momento inundado de goce desde un enfoque particular: “En efecto, la escena erótica parece definirse como tal en relación al escenario de la representación: la *alcoba*, ese recinto cerrado, interior, que se describe siempre en oposición al espacio externo, al afuera” (Ostrov, 1993: 101).

1.3.2 Orden-desorden

El erotismo, como se advirtió en páginas anteriores, se encuentra íntimamente ligado al concepto de transgresión; ésta consiste en cruzar la barrera: “la transgresión es el principio de un desorden organizado.” (Bataille, 2011: 125)

La vida puede adjetivarse según las circunstancias en ordenada o desordenada, y esto depende del criterio del ser humano, mismo que durante el transcurso de su evolución aprendió, según Bataille, que el orden depende del trabajo, de la capacidad de producir para vivir mejor, por consiguiente, la muerte, es decir, esa pérdida de acción, representaba el desorden, creaba una alteración evidente: “Ciertamente, la muerte difiere, igual que un desorden, del ordenamiento del trabajo; el primitivo podía sentir que el ordenamiento del trabajo le pertenecía, mientras que el

desorden de la muerte lo superaba, hacía de sus esfuerzos un sinsentido.” (2011: 49) Ahí radica la importancia del trabajo en la vida actual.

Esta labor del orden creó, poco a poco, una cotidianidad que ante los ojos de todos era lo aceptado, lo normal, pero de manera paralela se convirtió en la rutina. El erotismo entonces hace su aparición para quebrar este punto de aparente equilibrio, irrumpe en lo cotidiano y lo convierte en un acto que despierta al cuerpo y le devuelve esa sensación plena de la vida que no se consigue con el supuesto trabajo.

Alberoni comenta al respecto: “En la especie humana, todos los estímulos funcionan como estímulos condicionados, necesitan un refuerzo. El placer no puede ser la repetición del placer pasado. La repetición del pasado no es sino tedio. La vida tiene horror de la repetición.” (Alberoni, 1994: 137) Esto explica por qué el orden y el desorden son piezas claves para la comprensión del erotismo. Siempre habrá algo que se sabe ordenado y el eros lo desordena, lo modifica y, al final de cuentas, lo reelabora: se trata, en suma, de tener cierta conciencia de volver al trabajo, a las actividades normales que ha establecido el orden social.

El hombre se encuentra en una dialéctica y en un círculo sin fin porque, ¿hasta qué punto se desordena lo ordenado? ¿no será acaso más adecuado pensar en una concepción errónea del orden? Ahora bien, en los relatos de *Canon de alcoba* la consistente instauración del orden desde una perspectiva femenina se aprecia en los objetos de uso común, en el rol de los personajes y hasta en la alteración mental de los mismos.

1.4 Tipos de representaciones eróticas

Es momento de pasar al análisis de los relatos sin abandonar la premisa de que: “Decir con la palabra la materia del eros es un ejercicio extremo de escritura porque a medida que se escribe se van

produciendo incendios apasionados cuyos fuegos tienen que transmitirse a otros campos, propagarse en otros deseos, circular como incitación y excitación.” (Mercado, 1997: 26) En dicho ejercicio extremo que se abre a la diferencia y a la magnificencia aparecerán personajes complejos por su disposición erótica plenamente reconocida.

Como lectores, las páginas de *Canon de alcoba* presentan, y sobre todo representan, no un descubrimiento del erotismo, sino una manera incitante de redactarlo para proyectarlo a una atmósfera llena de sensores que se despiertan.

Tununa logra este efecto maximizando las cualidades sensitivas de sus personajes actores y espectadores, elaborándolos con características psicológicas que se ajustan a los deseos narrativos y representativos.

Así, en el primer cuento aparecerá el interesante acto erótico de una mujer dedicada a las labores del hogar; ella representa con suma habilidad el concepto de narcisismo:

Nombre derivado de Narciso, el joven de la leyenda griega que se enamoró del reflejo de su figura en el agua. Término introducido por Freud para designar el proceso (o el estado) de aplicación de la libido al propio yo, convertido en «objeto sexual». Freud distingue entre narcisismo primario y secundario. El *primario* es la clase de organización de la libido propia de los periodos pregenitales (oral y anal), es decir, de los periodos en que el cuerpo propio es el único objeto de la libido. En el *secundario* se trata de una forma regresiva en la que la libido vuelve a fijarse en el cuerpo propio después de haberse aplicado a objetos del mundo exterior. Se produce especialmente esta regresión consecutivamente a fracasos amorosos, a trastornos de la evaluación de sí mismo y a la pérdida de los objetos amados. (Dorsch, 1981: 629-630)

En los otros dos cuentos, referentes a un acto erótico heterosexual y a un trío lésbico, el exhibicionismo y el voyeurismo se manifiestan con propósitos que benefician la interpretación de los relatos como puestas en escena, con un actor y un espectador.

La figura del exhibicionista se caracterizará por la: “Obtención de excitación (o satisfacción) sexual mediante la exhibición del cuerpo desnudo, especialmente de los genitales o el pecho. Perversión sexual o síntoma de enfermedad mental. Impulsos parciales, exteriorización.” (Dorsch;

1981: 359) Así, el actor comparte rasgos exhibicionistas, ambos manipulan el cuerpo para un logro personal que, además, puede ser colectivo.

Por otro lado, en la conducta voyeurista: “Con frecuencia se busca un orgasmo con la masturbación durante la actividad de voyeurismo, o más tarde durante la rememoración de la escena de la que ha sido testigo el sujeto. Se asocia un sentimiento de goce suplementario sentido por el sujeto con la idea de provocar humillación o vergüenza en la persona observada.” (Doron, 1988: 573) Interesante es mencionar que el lector de los relatos representa una suerte de espectador que se asemeja en cierta medida al voyeur.

Narcicismo, exhibicionismo y voyeurismo serán criterios para clasificar los tipos de representaciones eróticas que a continuación se estudiarán.

1.4.1 Individual-Narcisismo/reflejo

El primer relato que examinaré lleva por título “Antieros” y se ubica como el único perteneciente a la primera sección de cuentos que, agrupados, conforman el *Canon de alcoba*. Desde el paratexto se sugiere el tema del que se hablará: lo opuesto a lo erótico, su antítesis.

Su argumento puede resumirse de esta forma: hay un personaje que de manera cautelosa sigue al pie de letra las instrucciones para lograr la limpieza profunda de una casa y, al conseguirla, prosigue con la elaboración de la comida en la cocina, sitio donde fabrica su propio acto erótico proponiéndose como un ingrediente de seducción y goce.

“Antieros” habla de la posibilidad de la actividad creativa, del placer personal que se constituye en espacios pensados originalmente como antieróticos por tratarse de lugares de trabajo, de orden, de responsabilidades, de no distracción.

Mi propuesta es que el personaje femenino,⁴ protagonista del relato, actúa, sin que lo parezca, para otro. El lector de esta investigación podrá preguntarse ¿para quién? si no hay vestigio de otro personaje en el transcurso de la diégesis; pues bien, considero que la mujer que está acostumbrada a los oficios domésticos tiene cierto tipo de narcisismo que le permite desdoblarse y gozar de sí misma mediante un espejo que le refleja su otro yo; de esta manera una instauro un orden en la casa, la otra lo transgrede y lo rompe en la sala y en la cocina, en una singular alcoba, fuera de peligro respecto a las murmuraciones y el espionaje.

Esta narración a manera de instructivo propicia en el lector (que al mismo tiempo es un espectador en segundo plano) apreciar la puesta en escena de todos los movimientos de la mujer, su transformación en conjunto con la casa, con la materia, con las formas y sus estados.

El autor implícito logra dotar mediante el uso de la descripción una suerte de escenificación, de representación del erotismo, al marcar los espacios; además, parecieran existir acotaciones destinadas a la protagonista, quien actúa y provoca una serie de impresiones en el otro, en este caso en su "otro yo" y en especial en el espectador-lector.

En "«Antieros», advertimos desde el comienzo un desafío a ciertas visiones estereotipadas acerca de espacios, deseos y roles sociales." (García Calderón, 1999: 377) La actriz-personaje se vale de un espacio nada común para la función erótica: la cocina de una casa; el relato —y por ende, la escena— sigue la estructura de la misma: primero se recorrerán las recámaras, el baño, la sala y, finalmente, la cocina, espacio cumbre donde se produce la anagnórisis.

⁴ Al respecto, Tununa menciona que en este cuento: "no hay personaje, sólo hay un verbo infinitivo que deambula por la casa, que es el espacio de la escritura. Se desplaza como se desplazaría la escritura, buscando la perfección o la belleza, o la precisión, separado del mundo. El infinitivo de la receta es posible porque ahora sí habrá qué comer [hace referencia al primer cuento de su primer libro publicado *Celebrar a la mujer como a una pascua*], a condición de seguir los pasos y las pautas. El paso al acto aquí es escribir, es decir, ordenar, corregir, cocinar, ajustar los sabores y, por cierto, gozar." (Mercado, 1992: 80) Sin embargo, creo que sí hay personaje y sobre todo que es mujer, debido a una línea que en el cuento dice: "quitarse lisa y llanamente la blusa y, después, la falda." (Mercado, 1998: 17) Considero que de haberse omitido este detalle, Tununa habría logrado ese personaje que no se determina por género y hubiera logrado la mera acción.

La casa, elemento desde mi lectura escenográfico, no es un espacio para nada gratuito, explica de raíz un componente ligado de manera directa a lo femenino. Andreas-Salomé considera que al hablar de la mujer: “debería pensarse en un pequeño caracol que recorre satisfecho su camino mientras va llevando a cuestas su propia casa. La casita le es bien propia, pero en el camino crece todo cuanto ella desea y necesita para convertirse en auténtico y pleno caracol.” (1998: 26). En el caso del relato, la actriz ejerce una serie de acciones relacionadas con la limpieza de la casa a manera de proceso personal para lograr esa sensación de estar completa.

No resulta descabellado suponer que desde la antigüedad hasta la actualidad, para la mujer (esto no excluye tajantemente al hombre): “La casa, el nido es, de todos modos, una de sus preocupaciones fundamentales. Es, en verdad, una extensión de sí misma, de su cuerpo. [...] La preparación de la casa forma parte integrante del acto de atraer y seducir. Las revistas de decoración de interiores tienen tanto contenido erótico como las de modas y las dedicadas a la belleza y el maquillaje.” (Alberoni, 1994: 42)

Son los colores, las formas, las texturas y el equilibrio armónico que brinda la limpieza, algunos de los elementos que dotan de estética al hogar y lo convierten en comfortable sitio para disfrutar, disfrutarlo, disfrutarse: “Sin saberlo ella misma [lo más seguro es que sí lo sepa], va adornando, ampliando, elevando y confirmando esa morada de su ser en donde otros hallarán paz y sosiego, y por eso será justamente ella la que podrá saltarse sin cuidado las barreras de la casa que puedan existir en su entorno, las reglas de comportamiento vigentes.” (Andreas-Salomé, 1998: 26)

Justo esto es lo que sucede en “Antieros”, la protagonista transgrede las normas que pertenecen a su oficio de profesional de la limpieza; cabe advertir que en los estudios realizados sobre este relato, la mayoría de los críticos considera que la mujer es dueña de la casa, apenas Domenella lanza la duda: “El texto no aclara si esos lechos que se tienden y los azulejos que se bruñen son propios o ajenos; así lo es el cuerpo de la oficiante que en un proceso alquímico

transforma carnes y vegetales por medio del fuego, el agua y las especias, para luego, sorpresivamente, aderezarse a sí misma para alcanzar su sabor, su ritmo y su orgasmo.” (1995: 86)

En oposición a la totalidad de los críticos, considero que sí se puede saber de acuerdo con el texto que la mujer no es la dueña de la casa, es una experta de la limpieza y utiliza criterios demasiado exigentes respecto a la economía del tiempo; sin embargo, no es eso lo que me hace afirmarlo. Hay un par de detalles en el cuento, en el que se lee: “Frotar y frotar hasta sacar brillo, aromatizar con productos especiales –nunca con el puro cloro que despidе olor a miseria–” (Mercado, 1988: 11)⁵ Y además: “es una lástima no poder usar guantes de hule, aceptando, por consiguiente, el deterioro que los detergentes producen en la piel (hongos incluidos).” (14)

¿No resulta extraño que la dueña (en caso hipotético) de la casa repleta de productos como jabones, champú, cremas, cosméticos, baño con azulejos, sillones de pana y un sinfín de condimentos para la cocina no tenga un par de guantes que le evite el deterioro dermatológico? Todos los utensilios que se hallan para la limpieza de la casa (franelas, escobas, fibras, etcétera) son de uso exclusivo para mantener a ésta en orden, no están destinados para propiciarle comodidad a la experimentada en los quehaceres domésticos, luego la protagonista no es la dueña de la casa.

Esto resulta interesante porque dota de características a la actriz para convertirla en el personaje listo para comenzar la rutina: “en «Antieros», donde acomodar, limpiar, y cocinar se convierten en ceremonias secretas, en exaltación del cuerpo de la protagonista ejecutante. El relato va configurando facetas insospechadas de sensualidad, de seducción, al tiempo que hace visible, revela, al trabajo invisible doméstico.” (Domenella, 1995: 82-83)

Dicho trabajo visible e invisible, aunque suene paradójico, se transforma en goce, en una memorización del lugar exacto para colocar los objetos, perfeccionarlos hasta dejarlos en un orden estético, sin pliegues, sin derrames, sin plastas, sin cabellos, sin manchas. Todo lo necesario para

⁵ Todas las referencias a los cuentos pertenecen a esta edición de *Canon de alcoba*. A partir de aquí me limitaré a colocar sólo la página correspondiente a la cita.

borrar la existencia de los otros: “Poner en orden las sillas y otros objetos que pudieran haber sido desplazados de su sitio la víspera (siempre hay una víspera que “produce” una marca que hay que subsanar)” (14), esto quizá en beneficio a la reivindicación de la existencia personal, narcisista.

La actriz personaje prepara su escenario al mismo tiempo que actúa, tiene una conciencia clara del tiempo y de las huellas que deja, por esto elige dar su función en un horario que va del medio día hasta las cuatro de la tarde, el momento en que “Nadie, ningún extraño puede irrumpir en esta sesión en la que todo se hace por hábito pero en la que cada detalle empieza de pronto a cobrar un sentido muy peculiar, de objeto en sí, de objeto que se dota de una existencia propia, para no decir prodigiosa.” (14) En el transcurso de esas horas ella reparte sus acciones entre la limpieza y la comida; esta puede ser la circunstancia que la obliga a economizar el tiempo para la instauración del orden y así destinarle parte de él a su erotismo.

Sin embargo: “ese texto va más allá al proponer una visión de autosuficiencia erótica en donde la protagonista obtiene la satisfacción recurriendo a su propio cuerpo y utilizando como estímulo los olores y sensaciones de la cocina.” (García Calderón, 1999: 377) Se pone de manifiesto que la creatividad permite convertir lo antierótico en una oportunidad de placer:

Y es así como cualquier tipo de actividad espiritual y creativa puede verse influida por la ocasión erótica, y a la vez verse elevada y como electrizada, incluso en ámbitos que por su aspecto práctico o de abstracción se alejan mucho de lo personal; sobre todo pueden verse acrecentadas aquellas actividades que son mayormente diferenciadas y mayormente disgregadas gracias a esa fuerza de empuje que les brinda calor y ardor. (Andreas-Salomé, 1998: 48)

La limpieza de la casa genera una suerte de *in crescendo* con la creación de atmósferas ordenadas y aromáticamente agradables donde las texturas reinarán en esas manos que por no usar guantes están capacitadas para establecer un contacto meticuloso. Estas texturas acompañarán la transformación de la actriz-personaje que, pese a todo, actúa para ella bajo la temática del erotismo.

El espectáculo erótico que plantea el relato se fragmenta en seis espacios distintos, cada uno con sus texturas y atmósferas propias. En principio la limpieza se enfoca en las habitaciones de la

casa: “Comenzar por los cuartos. Barrer cuidadosamente con una escoba mojada el tapete (un balde con agua debe acompañar el tránsito desde la recámara del fondo y por las otras recámaras hasta el final del pasillo).” (9)

Las acciones predominantes en todas las recámaras son: quitar el polvo, recoger la basura, ordenar los objetos propios del cuarto y rescatar los ajenos al mismo, tales como “vasos, tazas, botellas, ropa sucia, depositados sucesivamente en la cocina y el lavadero.” (10), sacudir sábanas y cobijas para tender la cama hasta dejarla completamente lisa y darle forma a la almohada.

La única diferencia entre dichas habitaciones tiene que ver con la tercera, la matrimonial, aquella que por ser más grande implica: “predisponerse a tender la cama matrimonial; calcular por lo tanto los movimientos para economizar el máximo de tiempo posible.” (10) Así el efecto de limpieza borra la huella del desorden, instaura un orden femenino previamente determinado; la mujer ejecuta movimientos de gran efectividad que generan una correspondencia en la relación tiempo-resultados.

Desde el comienzo la actriz buscará hacer de su trabajo un espectáculo que se favorece de la utilería, es decir, objetos como la escoba, el balde con agua, franelas húmedas y camas con sus sábanas y cobijas; las texturas, por demás frías, despiertan las primeras sensaciones corporales en la protagonista.

Al concluir el trabajo con los cuartos,⁶ la recompensa viene al colocarse frente a ellos y comprobar la perfección de cada uno, de lo contrario habrá que volver a su interior y arreglarlo; posteriormente buscar un contraste de luces que favorezca su contemplación: “dejar entreabiertas las persianas, la ventana entornada, las cortinas corridas [texturas ahora más cálidas].” (11) En este punto aparece una suerte de acotación que le dicta claramente a la actriz-personaje qué hacer, cómo actuar en un sitio y en un espacio determinados para producir una actitud de satisfacción: “Gozar un

⁶ Ostrov, desde su lectura, analiza la analogía limpieza-escritura y menciona que: “La especularización entre los cuartos y la página *—la cuartilla—*, la correlación entre el orden de la escritura y el orden del espacio permiten pensar, en principio, en un tipo de escritura que se postula como transparente, que borra toda marca de sí misma, de su propia intervención.” (2004: 140)

instante, por turno, en el vano de la puerta de cada habitación, el quieto resplandor que segrega el interior en la semipenumbra.” (11)

Tras dichos momentos de complacencia fugaz (ya que sólo se permiten por un instante), prosigue una serie de acciones que se ejecutan ahora en los baños, aquí se presiente el cambio de atmósferas; el olfato con fines eróticos se agudiza y comienza a estimularse a la par del tacto; por otro lado, los verbos cobran otro sentido si se piensan ya con un fin placentero y sobre todo llevados a cabo por un personaje narcisista:

Tallar con pulidores especiales todo lo que sea mayólica y azulejos. *Abrir* la llave del agua caliente para lograr vapor, el mejor limpiador para los espejos. *Frotar* y *frotar* hasta sacar brillo, aromatizar con productos especiales —nunca con el puro cloro que despidе olor a miseria—; reacomodar jabones, jaboneras, botellas de champú, de acondicionadores, potes de crema y cosméticos, dejando fuera de los botiquines la menor cantidad de elementos. *Doblar* correctamente las toallas combinando entre la de baño y la de la cara, el color más afín. (11)⁷

Las esencias y los colores actúan como una fuente atractiva para la limpiadora doméstica que, a pesar de concluir con su labor en estos espacios: “no debe mirarse en el espejo” (11) Al respecto Ostrov argumenta: “Un cuerpo femenino, enajenado en el cumplimiento de las tareas domésticas (no puede mirarse al espejo) encuentra, sin embargo, en el goce de la *materia* su reivindicación más auténtica en la medida en que este goce es vía de acceso al goce de la propia corporalidad,” (1993: 100) Los objetos que toca y, más aún, que retoca, la van moldeando y le dan forma a ella misma mientras sigue *actuando* en ambos sentidos de la palabra: *a)* ejercer una acción y *b)* representando un personaje, un papel.

Interesante resulta apreciar que al término de la instauración del orden en los baños le es vedado mirarse al espejo y, lo que es lo mismo, tampoco hay registro de que goce ni por «un instante» frente a él; esto parece indicar que su trabajo y toda ella se reflejan en los espacios, entonces

⁷ Las cursivas son mías.

si ella no los mira completos al finalizar su arreglo, es como si por más esfuerzos que hiciera no pudiera encontrarse en el espejo.

Al ingresar a la sala las posibilidades de activación sensorial se incrementan eróticamente de manera considerable y la rutina de limpieza manifiesta un orden tal que exige casi agendar cierto tipo de tareas, ya que no deben realizarse a diario: “pasar después alguna franela con algún lustrador, solamente para rectificar el encerado (tarea que debe realizarse una vez por mes en forma total y que diariamente sólo admite un retoque); quitar con un plumero el polvo de los libros y de las hojas de las plantas (éstas también requieren una limpieza profunda cada diez o más días).” (11-12)

No debe perderse de vista que el relato busca llevar al lector, según mi lectura, a presenciar una representación erótica valiéndose de la idea de la estética a partir de un enfoque femenino que pretende la armonía: “La mujer [...] si bien a menudo sin una clara conciencia de ellos, lleva consigo lo hogareño y doméstico donde el anhelo la empuja a enriquecerse con cosas que más tarde cobrarán su pleno favor femenino.” (Andreas-Salomé, 1998: 26)

En la sala, las texturas son más cálidas que en los baños, y la actriz-personaje las transforma con sumo cuidado en perfectas, las dota de una visibilidad que incita al contacto: “Dar forma a los cojines, estirar perfectamente las alfombras y las carpetas; poner un gran cuidado en regar las plantas sin desparramar agua. Quitar el polvo de los marcos de los cuadros, si hubiera una mancha sobre los vidrios rociarlos con un poquito de limpiador ad-hoc y pasar encima una gamuza seca [...]” (12)

La casa y todos sus accesorios (que vienen a compararse con la utilería) son tan indispensables para el humor de la protagonista que a manera de recíproca atención ella los dota de características antropomórficas, les otorga un estado de ánimo que de ser perjudicial habrá que modificarlo: “Si los cobres y la platas estuvieran tristes darles una pasadita con Silvo; si las caobas tuvieran la palidez de la depresión, levantarlas con un poco de lustrador.” (12)

La limpieza posee la cualidad de reconfortar no sólo el ánimo de las personas, sino también de las cosas que reciben directamente los beneficios, mismos que salen a la superficie reparando los daños más inmediatamente perceptibles.

La segunda ocasión de regodeo explícito surge al finalizar con el aseo de la sala y, al igual que la primera vez en los cuartos, se decoran las ventanas para lograr la luz exacta y el paso de la corriente; empero cambia un detalle, ahora la actriz no disfruta de su trabajo de pie, sino sentada en un sillón muy cómodo: “En el sillón más muelle, el de pana verde de preferencia, tenderse unos instantes con un pequeño cojín en el cuello y, desde ese lugar, entregarse a la visión de un espacio deslumbrante, con las cortinas a medio cerrar [casi como un telón] y las ventanas abiertas que dejan pasar, por entre las plantas y los linos, una brisa llena de aromas.” (12) Es claro que el goce y sus posiciones también sufren sus debidas transformaciones.

El color verde, indicador por excelencia de vida, abriga todo el cuerpo de la mujer y lo dota de gloria; se enaltece el espacio junto con ella, envuelta ahora en una cápsula aterciopelada y cálida: “Su casa se convierte en ritmo, en rutina y en lenguaje. En cierto sentido ella es su casa, su casa es suya y, por lo tanto, la contiene, la arma, pero a veces también la atrapa.” (García Calderón, 1999: 378) García Calderón mantiene, como puede leerse, la postura de que la mujer es dueña de la casa, no obstante, mi interpretación indica lo contrario, es decir, prefiero adaptar su comentario y eliminar el pronombre su, para decir: la casa se convierte en ritmo, en rutina y en lenguaje. En cierto sentido ella es la casa, la casa está a su disposición y, por lo tanto, la contiene, la arma, pero a veces también la atrapa, por ende, personaje y espacio crean una relación estrecha sin existir una verdadera pertenencia.⁸

Las instrucciones que aparecen en el relato y que son llevadas a cabo por la actriz-personaje imperan: “Entre tanto habrase puesto en el fuego a hervir un agua, no cualquier agua sino la justa y

⁸ Véase página 29, en ésta argumento por qué la mujer no es dueña de la casa.

necesaria para echar los huesos del puerco con algunas verduras pertinentes: cebollas de verdeo, hinojos, apio, culantro, tomillo, laurel y mejorana, esta agua hierve a olla y puertas cerradas, lejos de esa atmósfera pura de limpieza que exalta los sentidos en la sala [...]” (13) Después de este breve intermedio del placer, la protagonista volverá a la sala y su eros reclamará el tiempo que le pertenece, no el de un breve instante sino el de la continuidad, el de la oportunidad de ascender hasta el punto cumbre.

Su cuerpo, compuesto de diversos miembros (brazos, piernas, etcétera) cual casa (habitaciones, sala, cocina, baños, etcétera), requiere de una atención detallada, meticulosa, de cada espacio, y lo exhibe para ella y ante el lector que asiste a su espectáculo:

Sacarse los zapatos para sentir la frescura cálida del terciopelo. Llevar la mano derecha suavemente desde la pantorrilla hasta el muslo y acariciar, confirmando que esa piel puede perfectamente competir con la pana; no subir más arriba la mano; desprenderse la blusa y dejar un momento los pechos al aire, erguirse y, con la mano en jarras, mirarse el perfil en el espejo del fondo de la vitrina, por entremedio de las copas de cristal. (12)

Los movimientos de la actriz se adivinan pausados y seductores, intencionales, no buscan el desnudo repentino sino la pose atractiva y con cierta finalidad artística; en ella, como en la casa, existe una latente preocupación por la armonía, sólo cuando ella se reconoce en un espacio con aromas limpios puede mirarse en el espejo: “el espejo resulta, una vez concluido el proceso de limpieza, garante del orden recién instaurado.” (Ostrov, 2004: 137)

Hasta aquí se tiene la certeza de un espacio ordenado (cuartos, baños y sala), la actriz se encuentra lista y con la disposición de alterarlo e irrumpir en él: “Por consiguiente, quien abre la puerta de la cocina atraviesa (literalmente *trans-grede*) el umbral del orden especular que rige en los cuartos. Ahí donde «el agua hierve a olla y puerta cerradas» se cocina un desorden en el cual los principios de identidad, forma y localización son desestabilizados por el continuo pasaje, el tránsito y la transformación.” (Ostrov, 2004: 142)

La cocina a la que ingresa la mujer recién estimulada táctilmente es un sitio inundado de vapor ocasionado por los huesos que, desde el entreacto, hierven. Sus manos prepararán la espuma para lavar los trastes y entonces unas texturas nuevas, ahora ásperas y rasposas, harán su aparición para ser comparadas con la suavidad de su piel: “usar las fibras que el objeto requiera: zacate, lana de aluminio o simplemente esponja. [...] Limpiar las hornallas, raspar y pulir, frotar hasta dejar todo como un espejo.” (14) La limpieza parece tener como fin último el brillo del espejo, el reconocimiento narcisista del trabajo.

Luego, así como el cuerpo de la actriz se propone para el goce, también lo harán los cuerpos de los vegetales y las frutas, es decir, la naturaleza se encuentra al servicio del erotismo y viceversa, por ello:

una berenjena,⁹ como en el viejo cuento, puede estar arrinconada en el fondo, como bola de toro de exportación; que las zanahorias pueden tener un destino fálico, arrojadas a la puerta de un lupanar y recubiertas de un opaco preservativo: que los pepinos pueden servir a la muchacha de las historias inmorales en sus ceremonias narcisistas, que el hongo más lúbrico no puede compararse con la morilla que el profesor de lingüística franco-rusa le propuso a su colega franco-alemana en una sesión amorosa vegetal; que las verduras y las frutas –salsífies, nabos, mangos paraíso y petacones, semillas de mamey, chiles anchos, pasillas y mulatos, chilacayotes y chayotes, pitayas y camotes– pueden ser el contenido secreto de la valija del viajante que anda de pueblo en pueblo ofreciéndose para ciertas prácticas que responden a vicios particulares. (14-15)

Dicha serie de alimentos y condimentos que guarda la maleta del viajante no sólo sugieren olores y sabores fuertes y penetrantes, sino que además demuestran una variedad de la gastronomía mexicana; por otro lado: “La mezcla se produce también en la inclusión de distintos idiolectos (tapetes y baldes; escobillón y zacate) donde subyacen entrecruzamientos geográficos.” (Domenella, 1995: 85)

⁹ No debo pasar por alto mencionar que el detalle de la berenjena hace referencia a otro cuento de Tununa Mercado, “Gloria de Amor”, publicado en su primer libro *Celebrar a la mujer como a una pascua*; en éste, resume Tununa: “Hay un personaje femenino que deambula por su casa o por las calles de Buenos Aires en un vacío amoroso o existencial. El símbolo que sintetiza ese vacío es una berenjena (lo último que ha quedado en el refrigerador) con la que no puede hacer nada de comer. El encierro doméstico va insinuando la locura. No hay nada para comer, no hay nada de qué asirse. Ella no encuentra otra salida a su condición que una especie de autofagia, un “paso al acto” casi suicida con el que termina el cuento (final “solicitado” por mi amiga crítica para cumplir reglas del género.)” (Mercado, “Entrevista...”, 1992: 80)

La limpiadora profesional, ahora cocinera, se funde y se confunde en una atmósfera espectacularmente gustativa y olorosa en la que los jitomates, la cebolla y el ajo forjan los cimientos del «gran edificio» que no sólo es alimenticio sino erótico. Las transformaciones se invierten, dejan de ser de afuera para adentro (como en los cuartos) y pasan a ser de adentro hacia afuera, desde la misma esencia de las hierbas y los granos de arroz tan llenos de calor que no pueden terminar más que explotando su tamaño.

Con sus acciones, la actriz manifiesta la diferencia de espacios, de métodos, de alcances: “El movimiento de *sustracción* que en los cuartos unifica las acciones de barrer, quitar, recoger, sacar, etc., es remplazado en la cocina por un movimiento de *adición* cuyo efecto es un plus, algo más que se deja ver –brote, surgimiento, expulsión–.” (Ostrov, 2004: 139)

Tales expulsiones enriquecen las imágenes en escena y elevan en la mujer sus fantasías narcisistas; si todo ingrediente posee algo más en su interior, ella ha de liberarlo para que dé lo mejor de sí y al mismo tiempo para liberarse: “El aceite cubre la superficie de los aguacates pelados, resbala por su piel y chorrea sobre el plato; el ajo expulsado de su piel con el canto del cuchillo deja aparecer una materia larval; la sangre brota de la carne y, correlativamente, produce una segregación salival en la boca; el limón despidе sus jugos apretado por los dedos; [...]” (16) En dichas descripciones se comentan posibles reacciones sensoriales, como la saliva, producto del gusto, y a continuación le suceden imágenes un tanto grotescas que plantean otro tipo de aromas como para crear un contraste que los distinga y dote de peculiaridad: “al calamar le salta, por acción de los dedos, una uña transparente de su mero centro; a la sardina le brota un pececito del vientre; [...]” (16)

El movimiento de los ingredientes genera un dinamismo espectacular que vuelve a la cocina un centro de estímulos eróticos inimaginables, con texturas suaves, lisas, ásperas, resbaladizas, duras, etcétera; ya no es un lugar de mero trabajo que no permite la diversión.

La mujer logrará entonces una excitación que la incita a «dejar los pechos al aire» como para expulsar algo de ella, cual ingrediente, y proseguir con la receta: “cubrir con un poquito de aceite los pezones erectos, rodear con la punta del índice la aureola y masajear levemente cada uno de los pechos, sin establecer diferencias entre los reinos, mezclando incluso las especies y las especias por puro afán de verificación, porque en una de esas a los pezones no les viene bien el eneldo, pero sí la salvia.” (17) Ya aderezada la historia (y la protagonista) va tomando su rumbo, su hervor, su sabor, su gusto.

El tercer momento claro de goce (el primero fue al concluir el aseo de los cuartos y el segundo al limpiar la sala) que exige su ambientación y su respectiva iluminación llega en la cocina: “Apagar y, en el silencio, percibir con absoluta nitidez el ruido de la transformación de la materia. Rememorar que, adentro, todo está listo, que no hay nada que censurar, que en cada sitio por el que pasaron las escobas, todo ha quedado reluciente, invitando al reposo y a la quietud del medio día [...]” (17)

Llevar el trabajo a una obsesiva perfección brinda al mismo tiempo la pauta al juego, a la mera distracción placentera que transgrede lo cotidiano mediante sabores, texturas y olores de rutina; sólo entonces no es “antierótico el oficio de «hada del hogar» si se sabe condimentarlo.” (Domenella, 1995: 85)

El condimento exige del cuerpo para poder untarse, así es necesario despojarse de las ropas y el delantal queda como único vestuario (que recuerda el trabajo y su transgresión) necesario para la mujer que ahora probará con sumo detenimiento los guisos de cada olla cual fina catadora: “rectificándolos [los sabores], dándoles más cuerpo, volviendo más denso su sentido particular.” (17)

Si bien el erotismo contiene su carácter sagrado, en este caso aparece cuando se le indica a la actriz: “como vestal,¹⁰ pararse en medio de la cocina y considerar ese espacio como un anfiteatro; añorar la alcoba, el interior, el recinto cerrado, prohibidos por estar prisioneros del orden que se ha instaurado unas horas antes.” (18)

La transgresión radica en que la Diosa se somete a una serie de intensos ejercicios eróticos que en apariencia no tienen que ver con el hogar sin descuidar sus responsabilidades de limpieza, dichas responsabilidades la obligan a economizar el tiempo para llegar a su sitio favorito, al momento del idilio, al interior de la cocina donde al final de la tarde será expulsada, pero mientras eso no sucede, habrá de disfrutar sus destrezas profesionales, sus «gimnasias domésticas», gracias a eso podrá:

Untarse todo el cuerpo con mayor meticulosidad, hendiduras de diferentes profundidades y carácter, depresiones y salientes; girar, doblarse; buscar la armonía de los movimientos, oler la oliva y el comino, el caraway y el curry, la mezclas que la piel ha terminado por absorber trastornando los sentidos y transformando en danza los pasos cada vez más cadenciosos y dejarse invadir por la culminación en medio de sudores y fragancias. (18)

La mujer llega a la plenitud del orgasmo gracias a una atmósfera elaborada por ella y en la que nada ha sido puesto al fuego al azar; ella se conoce y sabe disfrutarse: “Pero el verdadero erotismo implica también un compromiso de sí, del propio placer. Es a un tiempo altruismo y egoísmo, una síntesis de ambos.” (Alberoni, 1994: 208)

Esa obsesión compulsiva por lograr un orden impecable resulta una huella inconfundible del narcisismo, propio de la actriz-personaje, misma que tiene como propósito perfeccionar un espacio que, sin lugar a dudas, no sólo le importa como sitio de trabajo sino como escenario de su espectáculo.

¹⁰ Se refiere a las doncellas romanas consagradas a la diosa del hogar, Vesta. Ostrov comenta: “este cuerpo de mujer, que aparece en el comienzo del texto como verdadero instrumento de las tareas domésticas, ejecuta su propia inmolación entre las cacerolas como una vestal, cumpliendo meticulosamente el rito según el cual la víctima debe ser ungida con aceite antes del sacrificio; y bailando junto al fuego –de la hornalla– lleva cabo la danza ritual.” (1993: 101)

La eliminación de la suciedad propiciará una purificación de espacios hasta convertirlos en agradables; así los pliegues serán alisados y los colores recobrarán una tonalidad, si no original por obvias razones temporales, más viva, para hacer sobresalir todas las formas. La manipulación de texturas, como: tapetes, franela húmeda pero no mojada, vasos, tazas, botellas, sábanas, cobijas, colchas, almohada, camisón, cortinas, mayólica, azulejos, espejos, toallas, papel, cepillos, franela con lustrador, hojas de plantas, cojines, alfombras, carpetas, gamuza seca, tierra y pana, representa además un sube y baja de temperaturas que se conducen hasta el cuerpo de quien las toca y quien las contempla.

A manera de conclusión, puede decirse que el uso del tacto favorece la representación del erotismo, lo convierte en un verdadero espectáculo, ya que funciona como el sentido erógeno por excelencia. Alberoni tiene razón cuando menciona: “Y los moralistas que son hombres, se ocuparon siempre de las zonas erógenas individuadas por el ojo masculino: los senos, las nalgas, el pubis. Pero nunca se ocuparon de la piel porque no se les pasó por la cabeza que precisamente la piel fuera la zona erógena femenina por excelencia.” (1994: 10)

En cuanto a los olores y otras sensaciones que el olfato puede distinguir, en el relato se encuentran: el vapor, el polvo, el cloro, los productos aromáticos especiales, los jabones, las botellas de champú, las de acondicionadores, las cremas y los cosméticos: “Existe una estrecha vinculación entre el erotismo táctil, muscular, entre la capacidad de sentir los olores, los perfumes, los sonidos y el placer de ser deseada de un modo continuo, amada de modo continuo.” (Alberoni, 1994: 28) La actriz-personaje forja una progresión que busca siempre texturas, siempre olores, en una continuidad que se disfruta porque tiene un punto final día a día y, sin embargo, vuelve a comenzar.

1.4.2 Pareja-Exhibicionismo/Voyeurismo

El texto intitulado "Ver" corresponde a la sección que, desde mi juicio, es la más teatral, espectacular e incluso performática de todo el *Canon de alcoba*. Si bien para el término espejismo cabe la definición de un fenómeno óptico,¹¹ debe advertirse que al mismo tiempo se vincula con aquello que posee apariencia seductora y engañosa.

A continuación analizaré la representación por demás seductora que se plantea en "Ver". El relato posee una estructura precisa: de entrada se plantea el espacio y el tiempo en que se desarrollarán ulteriormente los hechos, y posteriormente cada personaje (actriz y espectador) tendrá sus párrafos especiales como para no quitarle a ninguno la importancia de su papel.

La relación entre ambos personajes exalta el sentido de la vista en el transcurso del relato por medio de la contemplación, erigiéndose como eje medular la representación erótica, que en este caso es heterosexual y se construye a partir de la correspondencia entre una exhibicionista y un voyeurista.

Me propongo demostrar que dicho relato permite una lectura teatral, ya que en el texto se encuentran referencias totalmente escénicas; así dialogaré y posteriormente refutaré la postura de Olga T. Uribe, quien lo relaciona sobre todo con el cine.

El contexto del relato, pues, es el siguiente:

Todas las tardes, entre las siete y las ocho de la noche y desde hace seis años, una muchacha llega a su departamento en el Village de Nueva York. Desde el último edificio de una casa de departamentos del siglo diecinueve, en la Diez entre la Sexta y la Quinta – justo en la vereda de enfrente de la casa donde viviera Mark Twain– se puede asistir perfectamente a esa llegada y a ese final de jornada. (32)

Desde el comienzo tenemos información de relevancia; lo que a continuación se anunciará ha sucedido diariamente desde años atrás, de tal manera que debe existir algún factor que incida en su

¹¹ El espejismo consiste en ver la imagen invertida de los objetos lejanos, como si se reflejasen en la superficie del agua, debido a la reflexión total de la luz cuando atraviesa capas de aire de densidad distinta.

reiteración dentro de un horario sin mayores variaciones. Por otro lado, el lugar no es fortuito, se trata de Nueva York, un sitio especial para el espectáculo y la diversión en general.

Estos hechos de los que se hablará comienzan al fin de la jornada laboral y vendrán a determinar un anhelado pero, sobre todo, esperado descanso. La narración continúa así: “Desde allí es tan propicio el ángulo de mira que podría llegar a suponerse que una y otra ventana, la del mirador y la de la muchacha, han sido encuadradas ex profeso. La exhibición sucede tanto en invierno, en primavera como en otoño; nunca es la misma a pesar de que no cambien los elementos con que se constituye.” (32-33)

Las ventanas se convertirán a partir de ahora en un elemento de utilería bastante trascendente; los personajes adquieren sus primeras denominaciones (jamás aparece el nombre de alguno de ellos), uno es considerado como el “mirador” y el otro es “la muchacha”, ambos colaboradores de “la exhibición” que no perdona alguna temporada en especial; ésta será la razón por la cual: “El marco que rodea las ventanas varía: a veces el espectador mira desde una ventana cubierta de glicinas florecidas y la muchacha es observada con una marialuisa de rosetas blancas; otras, solamente unas ramas retorcidas y unas agujas de hielo enmarcan la luminosa limpidez del vidrio de una y otra ventana.” (33) Es evidente que las ventanas portarán accesorios con formas, colores e incluso temperaturas singulares, con la finalidad de indicar el paso del tiempo, el éxito de una función que ha logrado permanecer en el gusto de su espectador.

A continuación se fijarán las condiciones para poder observar, mismas que abren la posibilidad de introducir el término “función” por los requerimientos de luces que marcarán el inicio y el término de la representación erótica: “La penumbra es la única condición para mirar, pero debe saberse que esa penumbra no debe ser interrumpida y que sólo se está en libertad de encender la luz y de reiniciar la vida ordinaria cuando ella se haya entregado al sueño.” (33)

Esta función, pues, viene a ser como un respiro en la vida ordinaria. Se evidencia la diferencia a la que aludía anteriormente Georges Bataille entre placer-diversión *versus* jornada-trabajo: “El fundamento del erotismo es la actividad sexual. Ahora bien, esta actividad se halla al alcance de la prohibición [al contrario del trabajo que es aceptado]. ¡Es inconcebible!, ¡está *prohibido* hacer el amor! A menos que se haga en secreto. Pero, si lo hacemos en secreto, la prohibición transfigura, ilumina lo que prohíbe con una luz siniestra y divina a la vez: en pocas palabras, lo ilumina con un resplandor religioso.” (1997: 86)

Sin embargo, existe la posibilidad de que, como en cualquier función, el público no asista: “Si una tarde, por ejemplo, el observador decidiera ocupar el tiempo de la observación en cualquier otra cosa, sólo tendría que correr los visillos, encender normalmente la luz y, mediante un esfuerzo de concentración, prescindir de la **escena**¹² que tiene lugar calle de por medio.” (33) La escena, entonces, tendrá la oportunidad de ser o no observada según las características de iluminación que presente la sala del público espectador (luces encendidas o apagadas), tal como una función de teatro.

Hasta aquí se ha mencionado el argumento, el tiempo, los espacios y las condiciones; en adelante, se hablará de la función. La chica será la actriz indicada para elaborar en ese lugar y tiempo determinados un espectáculo tan bueno como sea posible para obtener la aprobación de su público y repetirse día por día:

Ella llega, se quita el sombrero, los guantes, los zapatos; se saca el suéter, la blusa. Sentada al borde de la cama, con el torso desnudo y con la falda puesta, trata de desprenderse infructuosamente del portaligas; finalmente decide quitarse la falda y, con la pericia de quien está acostumbrada a ese tipo de prenda, suelta las medias del portaligas y se las saca como si se quitara un velo. Nunca lleva calzones. (34)

Con la astucia de quien conoce el poder del cuerpo en escena, la chica hace acto de presencia con movimientos sutiles y arrebatados, juega con su ropa y el despojamiento de la misma, con las

¹² El subrayado es mío y pretende demostrar al lector de esta investigación el uso del lenguaje teatral que prevalece en el relato.

telas que incitan al tacto y demás complementos sensuales que resaltan su femineidad (sombrero, guantes, zapatos, portaligas); éstos últimos se traducen desde mi interpretación en utilería básica para lograr la excitación del espectador.

El hecho nada fortuito que implica despojarse totalmente de su ropa, adquiere más relevancia al analizar cómo es que lo hace, ya que: "La seducción femenina, en cambio, quiere algo más. Quiere hacerse recordar, hacerse desear después. La seducción femenina actúa siempre en presente, pero mira al futuro." (Alberoni, 1994: 37)

La actriz, con plena conciencia de sus acciones, comienza con lo que le resulta más accesorio: el sombrero, los guantes y los zapatos; este proceso se adivina con movimientos pausados y ligeros. Posteriormente sigue con el suéter y la blusa que la dejarán con medio cuerpo desnudo y medio cuerpo vestido, sólo entonces cambia de postura y se coloca sentada en el borde de la cama con el torso incitante para quitarse el resto de las prendas. No llevar nunca calzones es un condimento de la función que el observador-espectador y ahora el lector-espectador ya saben y visualizan, ya sea desde la contemplación, ya sea desde la imaginación. Acerca de este momento, Uribe comenta:

En una rápida sucesión de movimientos, ella ha quedado completamente desnuda. Es una sesión de "striptease" a larga distancia o como vista en una película, ya que el espectador y la mujer no comparten el mismo espacio del espectáculo. Aunque los elementos básicos del "striptease" existen en las acciones de la mujer, la decisión de desprenderse sin mayores vacilaciones de una prenda de ropa tras otra separa sus movimientos de la rutina tradicional del "striptease", al no mantenerse en el curso de su ritmo de continua oscilación entre revelar y ocultar. (1994: 23)

Considero atinado este comentario, sin embargo, en el transcurso de la narrativa es evidente que la mujer no busca solamente llevar a cabo una suerte de "striptease", por ello no se enfoca en realizarlo convencionalmente; no obstante sí se ocupa de que sea ése el comienzo perfecto para el espectáculo que aún está por venir.

La transgresión que el erotismo plantea, según Bataille, con la ruptura del orden, no puede faltar en este acto sensual que fragmenta no sólo el cuerpo de la mujer para encuadrarlo, sino también el espacio:

Deja todo en desorden, prende un cigarrillo, sale de la habitación. Como de costumbre, no se instala definitivamente en el cuarto, sino que entra y sale cumpliendo diversos objetivos, como buscarse un vaso de algún alcohol, ir y venir en dos o tres momentos para verificar si la tina ya se llenó (estos trajines sólo pueden adivinarse, el ruido de la salida del agua no se puede oír, tampoco el tintinear del hielo contra las paredes del vaso, ni la música que escucha, que sólo puede suponerse por el ritmo con que ella la acompaña con sus caderas y sus hombros o por el compás que le marca la oscilación de sus pechos.) (34)

Los sentidos se despiertan en la totalidad de la escena, el olfato se activa con el humo del cigarrillo y al mismo tiempo se enfocan tanto la boca como las manos de la actriz-personaje; el sentido del gusto combina el sabor de los vicios, las papilas gustativas detectan los componentes químicos de la nicotina y el alcohol que colorea el vaso con hielos; el oído estremece el cuerpo de la muchacha, pues parece que alguna música la incita a moverse con ciertos ritmos que se aprecian según sus caderas, sus hombros y sus pechos.

Estos últimos tres componentes del cuerpo, que a lo largo de la historia han sido pintados y exaltados en cuanto al género femenino, se exhiben antes de sufrir la húmeda transformación correspondiente al baño: "Ella como mujer, ya lo ha hecho. Se ha vuelto interesante, deseable, con el cuidado de su cuerpo, de su maquillaje, los vestidos, la postura de las piernas, la mirada. Al hombre que la aborda le incumbe, pues, la misión de agradar en ese momento, de representar el papel adecuado. La mujer ya salió a escena. Ya provocó el deseo del hombre. Ahora le toca a él."¹³

(Alberoni, 1994: 81)

Fijado el deseo en el hombre, la actriz se dispone a dejarlo en una especie de embelesamiento que incrementa sus ansias de ver más: "Durante el tiempo que dura el baño, su desaparición de la

¹³ Cabe aclararle al lector de esta investigación que las acciones que emprende el voyeur-personaje de este relato serán analizadas en el siguiente capítulo, mismo que corresponde al espectador, aquí apenas se mencionarán sus relevantes apariciones.

escena crea una atmósfera de **entreacto**,¹⁴ de suspensión de la acción que obliga a detenerse en los objetos y a reconocerlos: lámpara sobre una mesa de luz, cama pegada al muro blanco, cojines, una cómoda sobre la que ella suele depositar sus guantes, su sombrero o su bolsa al llegar de afuera.” (34) En ese momento el espectador proyecta en su imaginación los posibles movimientos de ese cuerpo que ya conoce y al que está sujeto puesto que la chica es quien decide cuándo volver a salir para ser observada.

Es menester explicar que el entreacto, como su nombre lo explica, es un espacio de tiempo en el cual se interrumpe la representación, en este caso, de la función erótica; durante éste, el espectador-personaje se ocupa de lo visible, de la escenografía diariamente repetida y, sin embargo, ella vuelve distinta. Por lo tanto se asemeja mucho más a una función de teatro que a una función de cine, dado que la primera, aunque se realice siempre con los mismos elementos, nunca es idéntica, ya sea por el actor, ya sea por el espectador, ya sea por otras circunstancias; y la segunda, se graba una vez y está lista para ser la misma siempre que se repita.

Tales razones permiten que me oponga a Olga T. Uribe, quien hace una analogía del texto con el cine en varias ocasiones: “Como en la sala de cine, es necesario apagar las luces y en la suave penumbra, el espectador queda completamente libre para entregarse y gozar de los placeres de la seducción que la ‘película’ le brinda.” (1994: 22) “La mirada masculina como una cámara de cine recorre mientras tanto el lugar de la acción y deteniéndose obligadamente en los objetos va componiendo el escenario «la lámpara, los cojines, la cama...»” (1994: 24)

Al respecto puedo argumentar que la mirada masculina no puede ir componiendo el escenario como una cámara de cine, dado que el escenario ya está compuesto desde el comienzo, lo que sí puede hacer es reconocerlo en vivo; además, en el cine las luces se apagan por ‘otro’ y en este espectáculo el espectador decide si apagarlas o no. No obstante, como si fuese un juego de

¹⁴ El subrayado es mío.

contradicciones, Uribe también advierte que: “contrario al caso de una película, el espectáculo es en vivo y ofrece la posibilidad de una directa relación entre la mujer y el espectador que es fijado en el papel de su hipotética pareja sexual.” (1994: 23) Kowzan considera que las diferencias entre ambas formas de espectáculo son claras: “una película no se crea del mismo modo que un espectáculo teatral, nunca aparece como una totalidad a lo largo del trabajo, hay fragmentos de escenas, trozos de película, y sólo el montaje lo transforma en una obra acabada.” (1992: 35)

Siguiendo con la escena, aparecen más atisbos de la personalidad exhibicionista de la actriz: “Salvo la ropa de la cama, no hay en ese cuarto nada previsto para cubrirse, ni del frío, ni de las brisas o corrientes de aire, **ni de las miradas**,¹⁵ el cuadrado de vidrio de la ventana, con sus bordes nítidamente azules, es abierto o cerrado por cuestiones de temperatura ambiente, pero nunca para protegerse de la luz del sol, ni de la noche, ni de ninguna otra circunstancia [...]” (34-35) Estos rasgos hacen del personaje femenino una mujer dispuesta a mostrarse sin reparo alguno, sin necesidad de ocultar nada de ella ni de su espacio, mismo que se convierte en su sinécdoque de alguna manera.

En el análisis anterior se hablaba de la importancia de la casa para la mujer, pues bien, en este relato se encuentra el caso opuesto, el texto dice: “y no parece que la muchacha haya pensado nunca en ocupar su cabeza, su cuerpo o su recámara en tareas de índole doméstica” (35); sin embargo, sí que ha pensado en cómo usarlos a su favor para representar y expresar su erotismo de manera artísticamente teatral. Al respecto no debe olvidarse que: “tampoco será la mujer más femenina la que precise mayormente de la casa, de lo moral, del círculo cerrado para sentirse mujer, sino que es cabalmente su capacidad creativa la que supedita todo eso a sí misma.” (Andreas-Salomé, 1998: 26)

Esa creatividad es la que la protege del exterior y la vuelve capaz de dominar un par de pupilas adictas a la función:

¹⁵ El subrayado es mío; en este caso se evidencia la personalidad exhibicionista de la mujer.

Cuando regresa del baño ella viene ya desnuda y sólo con una toalla enrollada a su cabeza. En varios años ese cuerpo limpio que se muestra al mismo tiempo con desparpajo e inocencia no ha tenido muchas variaciones, y si alguna puede admitírsele es su belleza siempre en aumento, como si estuviera dotado de una misteriosa capacidad de ser cada vez más pleno, tanto por la armonía de sus contornos como por la seguridad de su movimientos. (35)

En esta exhibición el tiempo no es un problema, al contrario, dota de cualidades a la actriz, la vuelve más disciplinada y astuta en la práctica de sus movimientos y al intuir la respuesta del espectador adquiere más seguridad de la que poseía ya: "Por su parte, la mujer se hace consciente de su propia sexualidad a través de los efectos que tiene en el observador y, llegando a tener conciencia de sí misma como objeto de deseo, despliega su deseo sexual buscando ser deseada por el otro." (Uribe, 1994: 26)

La actriz guiará la mirada del espectador a una zona llena de colorido y espesura: "La mata de pelo de su pubis se extiende casi hasta la mitad del vientre y pareciera ser rojiza, espesa, y llamar a la caricia. Ella se dedica a pasear sus dedos entre los bucles de su pubis, desafiando el sentido de su crecimiento, corrigiendo un remolino irredento o estirando en todo su largo los mechones, como quien juega con una cabellera." (35) La joven ejerce un acto lúdico de autoentretenimiento que se extiende hacia el espacio del voyeur; cabe advertir el color rojizo que sin duda resalta sobre cualquier tono de piel y se presenta como un territorio pequeño pero al mismo tiempo de extrema sensualidad.

La cama, donde en algún momento se quitó la ropa, se convierte en el centro de la escena, en la receptora inmediata de sus movimientos y, por obvias razones, en elemento escenográfico de índole fundamental: "La cama, el sitio del cuerpo; podrá girar cien veces en redondo por el cuarto, mirarse en un espejo (ha de haberlo, en la pared junto a su ventana, la que no se ve, pues ella toma actitudes que se corresponden con su imagen repetida en alguna parte y crea figuras con sus brazos y piernas que solamente tienen sentido si se reflejan en algo) en ese tránsito preparatorio, pero terminará por tenderse en la cama." (35-36)

El lector de este trabajo recordará que en el análisis anterior aparece el espejo como objeto interesante en el transcurso de la trama; aquí también hay un hipotético espejo. Desde la lectura de Ostrov, puede considerarse que: “El espejo y la mirada funcionan en este relato como instancias reguladoras y legitimadoras de la performance de género de la muchacha.” (2004: 155)

Desde mi perspectiva, el espejo es un instrumento de prácticas de goce, prácticas personales y destinadas también al espectador a la hora de la función erótica. Si bien tanto Ostrov considera que: “el privilegio de la mirada, aparece aquí como especificación del género masculino. El objeto de la mirada —o de la representación— es, en cambio, el cuerpo femenino” (2004:150) y Uribe afirma: “Desde el principio, la mirada del observador es la que ordena la narrativa y el espacio sexual del texto, su mirada es la que determina lo que se ve, la lectura es ver a alguien que mira a otro: un hombre que mira masturbarse a una mujer desnuda en la intimidad de su cuarto.” (1994, 25), yo considero que la mujer, en cierta medida, también observa, quizás no al otro, al voyeur, por las condiciones de penumbra que se imponen en su espacio, pero sí es una espectadora de ella misma, de su espectáculo en tiempo real, mediante un espejo que le muestra distintas perspectivas de lo que observa, calle de por medio, el otro ojo.

Esto me lleva a proponer, desde mi lectura, una actuación ordenada por un criterio femenino, al que sin duda le importa el espectador pero que no por ello busca someterse a él: “Sus desplazamientos —generosos para el **espectador**—¹⁶ parecen una suerte de evaluación: de la situación de soledad, del llamado que va a abrir ese espacio íntimo hacia el exterior, del interludio que va a prolongarse unas horas hasta que el sueño venga, del estado de ensoñación que va a envolver los últimos momentos del encuentro consigo misma, del instrumental imaginario que podrá, esta vez —y siempre hay un ‘esta vez’ entendido como estrategia de vida— prodigarle la máxima emoción.” (36)

¹⁶ El subrayado es mío, para enfatizar las nociones teatrales del texto.

Por un lado, parece que ante cualquier situación, divagar acerca de la soledad requiere de la conciencia plena de la presencia de alguien más. Por el otro, sus movimientos se destinan a dos encuentros: con ella misma y con su fiel espectador, así es posible crear un puente de intimidad a intimidad a pesar de la distancia; quizás esta función erótica con su respectiva mujer exhibicionista y hombre voyeurista se explica con las ideas de Josef Rattner, quien argumenta: “En todos los fracasos y perversiones sexuales se encuentra siempre el tipo solitario: aislado, angustiado y egocéntrico, que no encontró en su infancia el acceso al corazón de los otros hombres.” (2005: 14) Sin embargo, más adelante observaremos que esta actuación no termina en fracaso para ninguno de los personajes a pesar de que ambos manifiestan su soledad.

El ir y venir, los movimientos acelerados y pausados de la actriz-personaje admiten considerar sus acciones como un todo escénico en una hora que representa unidad erótica: “Sobre la pura sábana ella se extiende con las piernas separadas, enseñando su sexo. La luz no es demasiado fuerte, pero permite ver con nitidez. Su cabeza está más abajo que el sexo, como si algún cojín hubiera levantado sus nalgas hasta el ángulo exacto de mira del observador.” (38) Los efectos de luces no son gratuitos, están para cumplir un objetivo: resaltar el cuerpo de manera fragmentada para elevar poco a poco el goce del espectador, así: “con su actitud pasiva [las mujeres], intentan obtener suscitando el deseo, la conjunción a la que los hombres llegan persiguiéndolas. Ellas no son más deseables que ellos, pero ellas se proponen al deseo.” (Bataille, 2011: 137)

La cabeza y el sexo de la chica, los ojos y los genitales, el voyeurista y el exhibicionista, parejas indisolubles de esta función: “El sexo en el centro de la escena, así expuestos, entre dos columnas, como un hogar encendido por la horda o como un nido de pájaros, o como una zarza de fuego, o como un sagrario, lo obliga casi a cerrar los ojos, enceguecido por una llamarada que momentáneamente se hubiera abstraído de la carne y del cuerpo, de la muchacha y hasta de la condición femenina.” (38) El sexo de la chica llega a su máxima plenitud al colocarse en el foco de

atención, sus piernas lo elevan con un fin de adoración, dicha posición lo transforma en algo sagrado, se remite a la «casa» y al «nido», conceptos entrañablemente ligados a lo femenino, a lo íntimo, al calor de hogar, la alcoba y, explícitamente, al concepto bíblico de la zarza de Moisés¹⁷ y al sagrario:

Lo puro y lo impuro componían el conjunto de la esfera sagrada. El cristianismo rechazó la impureza. Rechazó la culpabilidad, sin la cual lo sagrado no es concebible, pues sólo violar la prohibición abre su acceso. A partir de entonces lo sagrado impuro quedó remitido al mundo profano. En el mundo sagrado del cristianismo, no pudo subsistir nada que confesase claramente el carácter fundamental del pecado, de la transgresión. (Bataille, 2011: 127)

Este sexo tan femenino rebasa los límites de belleza y sale de ese cuerpo para ejercer cierto tipo de transubstanciación, pasa a ser alimento, fuego que lo invade todo y que incluso posee la capacidad de enceguecer al espectador por ostentar ese tinte de espacio prohibido que ahora, sin más, se expone de manifiesto; tanto exhibicionismo parece no ser real.

Un objeto de utilería para uso eficiente de la comunicación, aquella que es posible a pesar de la distancia, hace acto de presencia, estoy hablando del teléfono, elemento primordial en la vida moderna y, según parece, para las relaciones modernas: “De pronto él advierte que ha echado mano al teléfono y que, muy lejos de la conmoción que su sexo está produciendo en el centro de la escena, sobre la cama y entre las piernas, se reacomoda sobre un cojín, coloca otro más en su nuca, dejando aparecer, también entre las piernas abiertas, su cabeza y el par de pezones de su pecho. Ella habla por teléfono. Simplemente.” (39)

Las posturas eróticas invitan al voyeur a mantenerse atento al espectáculo, mismo que sólo puede tocar con su mirada y que, sin duda, está organizado por la chica exhibicionista; por ello difiero de Uribe, quien desde su particular punto de vista cree: “que lo femenino aquí no es

¹⁷ Quiero mencionar un breve párrafo de un pasaje bíblico que pretende manifestar el carácter sagrado de Dios, en éste se dice que Moisés cuidaba las ovejas de su suegro en el desierto cuando: "Allí se le apareció el Ángel de Jehová en una llama de fuego, en medio de una zarza. Al fijarse, vio que la zarza ardía en fuego, pero la zarza no se consumía." (Éxodo 3:2) En este caso el sexo se compara a una zarza sagrada que, pese a todo, no se consume.

aprendido en relación a sí mismo sino a través del punto de vista del hombre, y a través de una estrategia puramente sexual que, por lo demás, la dicta el placer masculino.” (1994: 24)

Considero que la chica genera un espectáculo de ella, sí, pero a voluntad; lo representa y además lo disfruta, adquiere el poder de hipnotizar a un sujeto por entero: “Se ríe, con la mano derecha sostiene el tubo y, con la otra, empieza a tocarse las piernas, el vientre; gira hacia la derecha, gira hacia la izquierda; su sexo se pierde entre las piernas, pero aparece en cambio la comba del culo. Sus manos han sido siempre sobadoras, pero no en vano, sino con una clara noción de lo que quieren obtener.” (39)

La conciencia del cuerpo, sus formas, sus movimientos, sus músculos y sus huesos hacen de la actriz-personaje una protagonista erótica de suma excelencia: “La mujer quiere ser adorada aunque diga siempre que no, aunque no conceda nada y pretenda, por el contrario, todo. Permanece inmóvil, pasiva y no tiene paz hasta que el héroe no se transforma también él en un hombre común. La fiera se tiene que domesticar, el rey se tiene que humillar, el guerrero se debe transformar en manso cordero. Sólo entonces será, por fin, aceptado.” (Alberoni, 1994: 34) Por ende, desde mi lectura, la mujer es la que instaura su orden.

El espectador disfruta esa exaltación de los sentidos en la que la vista y el tacto son centrales: “aun cuando ella siga hablando por teléfono, esos movimientos de manos no son gratuitos y, cada uno, le provoca un breve, intenso éxtasis. Cuando la exaltación es demasiado fuerte, tapa la bocina, seguramente para que no se oiga su respiración, cada vez más agitada.” (39)

La secuencia masturbadora va *in crescendo* en la excitación de ambos de manera simultánea y la bocina telefónica regula el nivel de satisfacción de la chica por medio de su respiración más o menos pausada; incluso en esos momentos ella decide qué tanto puede escuchar el otro interlocutor, hasta qué punto puede llegar su goce a los oídos que, desde años atrás, se han instruido como voyeurs,

entendiendo que el voyeurismo no se limita a la observación sino que también consiste en recordar cierta escena, en este sentido, los oídos recuerdan el placer de días pasados..

Pero esta función en algún momento se vio privada de la llamada del «otro», mas a pesar de esto el show continuó: “Cuando falló, ella pareció desesperarse, pero no hizo nada para subsanar la falta. Ella no llamó y, para paliar la frustración, su acto fue más solipsista que nunca y la devoción por sí misma llegó a un paroxismo tal que a él terminó por serle insoportable, como si su puesto de mira y su acción de mirar hubieran estallado, sobrepasados por los acontecimientos.” (40)

Esto evidencia de manera contundente que el hombre no es el dominador de esta historia y permite desmentir que, en el relato: “La narrativa al construir inequívocamente la mirada como masculina se olvida de la subjetividad de la espectadora/lectora, y termina haciendo de ella el espectáculo mismo: el objeto poseído y controlado por el sujeto masculino que mira/lee.” (Uribe, 1994: 22) En todo caso la lectora podrá decidir hacer o no de ella un espectáculo y determinar cómo va a poseer y sobre todo controlar el goce masculino que, según el relato, se vuelve disciplinado a lo largo de los años: “el relato sugiere que la inteligibilidad del acto erótico mismo radica en que este también se constituye como repetición, cita, iteración de un acto previamente significado.” (Ostrov, 2004: 155)

Cabe mencionar que aquí el hombre de alguna manera se siente superado por esa creatividad femenina, puesto que, incluso cuando el hombre no se sienta a gozar de la función, ella es capaz de darle vida a su personaje. Diría Kowzan que es un espectáculo que no requiere de un público «obligado» y entonces el observador, al sentirse innecesario o desplazado, encuentra al mismo tiempo una fuerza de atracción más fuerte hacia esa chica que intenta repeler por ser tan segura de sí misma: “Sólo quien sigue siendo fiel a sí mismo [como la actriz exhibicionista] está en condiciones de ser duramente amado pues únicamente en su plenitud viva podrá simbolizar la vida para el otro, podrá

ser visto como una auténtica fuerza de vida [y en este caso, de erotismo].” (Andreas-Salomé, 1998: 36)

Ahora bien, no debe perderse de vista que todo acto erótico requiere de intervalos, de cambios en el accionar del cuerpo usado como medio y fin de placer; el teléfono sustituye el pene del voyeur permitiendo no sólo la comunicación sino el contacto a distancia, por eso llega el momento en que la chica:

deja el teléfono. Se trata de pausas, de la necesidad perentoria que le atraviesa de usar sus dos manos. Abre nuevamente las piernas, recupera el auricular, dice algo, sonrío, río a carcajadas, y se coloca la bocina en el sexo, casi se podría pensar que se la introduce en la vagina, pero no, no es eso, es tal vez solamente la idea de hacer oír a su interlocutor el ruido de sus labios que se cierran y se abren, o para envaginar la voz de quien habla, o para acallarla entre la mata de pelo. (40)

El instinto erótico que manipula todos los miembros sería, desde mi lectura, una suerte de improvisación que: “desempeña un papel fundamental, incluso en géneros del arte del espectáculo claramente definidos e institucionalizados como el teatro dramático.” (Kowzan, 1992: 47) Planteo la probabilidad de que estos episodios improvisados y arrebatados son los que dotan de frescura a esta representación erótica, convirtiéndola en un espectáculo diferente y original a pesar de constituirse con una misma base siempre; así pues, pensar en la variación del día siguiente: “supone un acto que se realiza precisamente dentro de los límites de lo imaginario.” (Ostrov, 2004: 155) Al respecto, cabe explicar que la sexualidad: “Sólo en el ser humano se convierte en algo desmedido porque la alimenta una fantasía inagotable.” (Alberoni, 1994: 125)

Las risas y, sobre todo, las carcajadas, más estrepitosas que las primeras, anuncian la llegada del orgasmo de la actriz personaje, y la bocina en su vagina representa un acto masturbatorio casi fetichista que para el voyeur significa una bomba de placer: su voz ha llegado hasta lo más profundo de ella: “De hecho todo se reduce a que el fetichista, como todos los otros pacientes perversos, evita

el auténtico encuentro con el compañero; en su lugar entabla una relación artificiosa con un objeto, que aminora su angustia y no pone barreras a sus fantasías de grandeza.” (Rattner, 2005: 142)

Una hora ha pasado y la prueba del transcurso del tiempo se halla en sus cabellos que, una vez mojados por el baño, ahora se encuentran secos: “y son un resplandor en ese cuerpo que rueda en la disipación y que, si pudiera lamerse en su totalidad no estaría ahora lamiendo los bordes del tubo ni chupando pedazos de hielo, ni ensalivándose los dedos para acariciarse el sexo.” (40) La actriz-personaje explota los elementos escenográficos que tiene a su alcance y que, a pesar de ser pocos, se vuelven muy eróticos al combinarse artística y explosivamente con el cuerpo.

El momento cumbre ha llegado, el espectador en su anagnórisis presenta una reacción real de lo que ha observado: tiene una erección que ante todo espera el punto de encuentro, el goce máximo de la mujer para disfrutarse por completo; el público ha sido domado: “Ella parece gritar algo, aullar casi, su cuerpo se conmueve como si hubiera llegado a un sitio del que no pudiera retornar, y luego cae vencido. En ese momento, el pene, al otro lado de la calle, se derrama como una fuente, solo, sin que ninguna mano o estímulo le exija hacerlo: por la pura y estricta fuerza de la contemplación.” (41)

Es aceptable la opinión de Uribe al respecto: “El énfasis en la perfección de la actuación sexual alcanzada, en este placer autístico, solitario pero aparentemente exitoso para ambos, enmascara la cuestión central que es la desigualdad de las relaciones de poder del hombre y la mujer en la cultura heterosexual.” (Uribe, 1994: 28) Es cierto que en los cuentos que conforman el *Canon*, la diversidad de relaciones es amplia y erótica; sin embargo, pareciera que en lo que se refiere a las heterosexuales siempre hay marcas más claras de dominio, la mayoría de las veces por parte del hombre, y aquí puede observarse una relevante inversión de los roles en la cual la mujer termina triunfante al instaurar su orden, su goce, sus deseos.

Gracias a la contemplación y a los magistrales desplazamientos de la actriz-personaje, ésta logra: “que se la recuerde y se la desee para siempre. Este deseo de incidir en el ánimo del hombre

está acompañado, sobre todo en las mujeres jóvenes, por el temor de no verse envueltas en una relación demasiado comprometida y no grata. La mujer tiende al erotismo continuo, pero no en el sentido de querer transformar en relación continua cada encuentro.” (Alberoni, 1994: 38)

Es complicado asegurar que entre esta pareja exista una verdadera relación amorosa, pero lo que sí se sabe es que acuden a la función erótica que los une; aquí el hábito no es monotonía sino placer, esta pareja se imagina más como en una relación abierta, para fines de jornada, porque comúnmente ocurre lo contrario: “Lo más grave es que el hábito suele apagar la intensidad y que matrimonio significa costumbre.” (Bataille, 2011: 117)

El erotismo femenino, pues, instaura un orden y un dominio sexual y espectacular en este relato, a partir de una pareja heterosexual: “el texto construye el acto de observación y la escena observada como un acto teatral, como una obra que se representa diariamente y que se repite siempre en los mismos términos,” (Ostrov, 2004, 151) pero eso sí, en distintos tiempos.

1.4.3 Trío-Voyeurismo/exhibicionismo

Poética es la introducción del tercer relato que me interesa en esta investigación; la hibridez de géneros es una característica de su autora, Tununa Mercado, quien acertadamente combina la descripción poética, el lenguaje teatral y la fluidez de la narración.

El cuento se titula “Oír” y, al igual que “Ver”, es uno de los que integra la sección de Espejismos. Ahora la función se lleva a cabo con tres personajes que representan un erotismo colectivo capaz de traspasar espacios aparentemente separados e invadir de goce a otros cuerpos.

Dichos cuerpos plantean un ingrediente erótico que en los dos anteriores no aparecía: la relación se ejerce entre mujeres, se abre la posibilidad de la diferencia, del territorio lésbico con todo y sus variantes: “El texto explora la inversión que las mujeres colocan en los placeres del oído y en las

posibilidades de nuevas formas de placer auditivo que toman su punto de partida en las relaciones eróticas entre las mujeres.” (Uribe, 1994: 20)

En este cuento se habla del amor desde el comienzo: “El amor que se oye es como el mar que se escucha en los caracoles. Los ojos no ven, la nariz no huele, las manos no tocan, pero ese mar levanta sus olas bravías en los acantilados o se serena mansamente sobre las playas.” (42) Los sentidos asisten al encuentro y en el sentido más estricto se ven negados a ejercer su labor correspondiente, sin embargo, gracias al caracol (objeto de audición) y su respectiva rememoración, lo cumplen.

Teatralmente hablando existe una entrada que predispone al espectador acerca del espectáculo que está a punto de observar, y más aún, de escuchar: “«Se toca» la divinidad, por decir que se la alcanza en una elevación mística, pero la voz de Dios se oye, es siempre un llamado que brota de las tinieblas o, mejor dicho, del silencio. Oír es saber y haber comprendido.” (42) Al oído se le atribuye la capacidad de tocar pues la figura retórica de la sinestesia¹⁸ permea todo el relato; se advierte al mismo tiempo al lector de que al leer en voz alta su oído podrá tocar todo fonema que salga de su boca. En este caso específico se exalta sobremanera la audición como sentido idóneo para tocar los límites más misteriosos: los divinos.

Oír se resume con dos verbos, saber y comprender; esto se da entre mujeres dispuestas a abrirse corporal y emocionalmente: “En el mundo femenino que representa “Oír” se plantea un conjunto de relaciones de audición y poder que existe fuera del mundo de los hombres.” (Uribe, 1994: 19) En este mundo femenino el placer no se busca ni se concentra en los genitales, se expande por completo, e incluso las supuestas barreras concretas se transgreden: “Se oye a través de las puertas, o a través de las paredes; pero se puede oír más de cerca, lo que pasa en la cama de al lado.” (42)

¹⁸ Cabe recordarle al lector que la sinestesia consiste en mezclar sensaciones percibidas por órganos sensoriales distintos.

Esta representación se compone de dos alcobas, una de ellas funciona como escenario y la otra como sala para el público, esta similitud de espacios plantea la posibilidad de que actores y espectadores puedan, en determinado momento, intercambiar no sólo los espacios sino su papel; no hay nada que determine cuál es el verdadero escenario porque, para variar, en este relato la máxima focalización está en la espectadora y no tanto en las actrices, sin embargo estas zonas implican: “dos territorios que se han excluido, incluyendo, en uno, a la pareja que va a ejercer el **acto**,¹⁹ en el otro, el tercero o tercera que va a oír” (43) y gozar con ellas.

Una voyeurista de oídos más que de ojos y dos cuerpos que se exhiben más verbal que físicamente; un trío que concretiza la idea de Andreas-Salomé, quien afirma:

Tan sólo amamos eróticamente lo que, en un sentido general, se expresa físicamente, lo que se ha simbolizado corporalmente y eso significa un camino muy indirecto de una persona a otra, significa que nosotros nunca nos comprometemos en realidad, sino a la vez que quedamos marcados corporalmente mientras que entretanto, en virtud de esa ocasión física, se nos forma en nosotros la brillante imagen del otro que así anima, reaviva y desata todas nuestras fuerzas. (1998: 63)

La imagen de los movimientos de los cuerpos de «las otras» se crea a partir de su excitación manifiesta y de la imaginación de la que escucha; las primeras se besan, se tocan, se apasionan, cumplen con el papel de amantes, actúan para una espectadora que: “no está allí por haberse elegido tercera en cuestión, ni porque ha preferido no ser protagonista directa. Pudo haber sido ella la que ahora estuviera palpando la tersura de las sábanas o la nobleza del colchón, o la levedad de los edredones, en el cuarto de al lado.”(43)

El uso del tacto (que no se ve, sino que se escucha) se hace explícito para atrapar al espectador, la mención de texturas propias de la cama y de las sensaciones ante ellas, como la tersura, la nobleza (característica virtuosa y antropomórfica) y la levedad, incitan, provocan, incrementan las ganas de cruzar la línea y habitar ese espacio donde el regodeo sexual se desborda, aquél en donde un

¹⁹ El subrayado es mío, con éste pretendo que el lector de este apartado sea consciente del lenguaje teatral de “Oír”.

par de amantes representan el eros y ejercen su verdadero talento. Para ello deben: “conocer bien los síntomas exteriores del alma tomada en préstamo, el de dirigirse a la sensación de los que nos oyen, de los que nos ven, y el de engañarlos con la imitación de esos síntomas, con una imitación que agranda todo en sus cabezas y se convierte en la norma de su juicio.” (Diderot, 2003: 96)

Luego, el papel de la espectadora es revalorado, su presencia resulta indispensable, «las otras» la requieren para cumplir sus fines eróticos (al contrario de “Ver”, donde el público no era obligatorio). Por ello, ésta no debe: “sufrir por un reparto fortuito que nadie ha buscado demasiado tenazmente sino que se ha dado así por la fuerza de las circunstancias, [pues eso] sería ponerse en una condición disminuida. Es mejor, entonces, aceptar lo que le ha tocado.” (43) Nótese la diferencia, no se resigna a asumir ese papel sino que lo acepta digamos con clara conciencia de su capacidad como escucha del amor, como una confidente que vuelve al eros una representación de la delicia.²⁰

A continuación aparecen los primeros atisbos de las principales diferencias que existen entre una relación amorosa de mujeres en comparación con una heterosexual: “Agradece que se le dé la posibilidad de un encuentro entre mujeres que no tendrá, por lo mismo, el carácter de un forcejeo, ni de una persistencia obstinada, ni de una culminación en la que no se podrá saber quien [sic] tuvo el triunfo, ni si la simultaneidad fue algo buscado que fracasó y que el ocultamiento recíproco trató de borrar en los últimos estertores” (44) Y es que, por lo general, las relaciones que involucran a un hombre se ven marcadas por la desigualdad de tiempos, por la preocupación de un momento, por la brusquedad y el dominio; en oposición, el encuentro femenino (por lo menos en este relato) se

²⁰ En una entrevista con Gabriela Mora, Tununa Mercado comenta: “En cuanto a las relaciones lesbianas, cuando aparecen [tanto en *Celebrar a la mujer como a una pascua* como en *Canon de alcoba*], no tienen una connotación sexual demasiado compartimentada, por toda esa idea polimorfa de la sexualidad (acaso aún más perversa) de la que te hablaba; más bien situé a las amigas en ese vértigo que produce, muy en el límite, la amistad entre dos mujeres, y que se prefiere soslayar para no correr riesgos.” (Mercado, 1992: 79-80) Particularmente en “Oír” hay un encapsulamiento entre las actrices que, pese a todo, saben que existe una espectadora fuera de ese terreno apta para transgredirlo y, entonces sí, abrir el espacio de la actuación erótica.

supone más libre, quizás más recíproco y no enfocado en la culminación sino en todo un proceso, todo un espectáculo en el que la espectadora está involucrada porque:

En la amistad, el erotismo se desarrolla con el tiempo y es, simultáneamente, revelación e inteligencia. El erotismo no es simple impulso, sexualidad, fantasía. Es atención, preparación, aprendizaje. Los valores de la amistad limpian nuestra alma de todo aquello que es exclusivo, egoísta, mezquino. Este tipo de erotismo necesita de sentimientos, atención, conocimiento y respeto adecuados. Necesita del deseo de obtener placer y del deseo de dar placer al otro. Es un intercambio en el que cada uno comprende y hace suyas las fantasías eróticas del otro y se adapta espontáneamente a ellas. De esta manera, en la relación, ambos crecen y se conocen cada vez más a sí mismos, mientras conocen cada vez mejor al otro. (Alberoni, 1994: 174-175)

Kowzan plantea que aunque el diálogo constituye en muchas obras de teatro la diégesis, también hay muchos fenómenos del espectáculo que prescinden del uso de la palabra. En "Oír" la comunicación se establece, en su mayoría, por medio de interjecciones, carcajadas, suspiros, respiraciones agitadas, silencios largos y cortos: "La risa que escucha ha sido lanzada para que ella la registre desde su habitación; los silencios que se producen, para concederle esa sofocada incertidumbre ante lo desconocido que se apodera de ella sin dejarle respiro." (44)

Nada más angustiante y excitante para esta espectadora que construye la escena a base de ruidos y que, de repente, se queda sin más rastro de la acción; entonces su imaginación favorece la unión del trío, como si fuese una reacción en cadena, y cada una aguarda pistas de la otra. Las actrices crean una correspondencia más íntima con un público que las dota de una libertad de expresión sin tapujos ni censuras, entonces la desnudez funciona como: "la revelación de la belleza posible y el encanto individual. Es, en una palabra, la diferencia objetiva, el valor de un objeto comparable a otros objetos." (Bataille, 2011: 137) Sin embargo, para poder apreciar o, más bien, exhibir esos cuerpos, deben de cumplirse ciertas condiciones típicas de alcoba, es decir: "Todo está cerrado, las ventanas están cerradas, las cortinas [como telones] han sido corridas, nada puede penetrar esos recintos del amor signados por el encierro, como si las participantes hubieran entendido que las prácticas del amor exigen una estricta compartimentación." (44)

Pese al evidente encierro de las actrices, hay algo que sobrepasa el límite: el erotismo; éste se hace manifiesto por sus voces, pues a pesar de la oscuridad saben que hay una luz del otro lado dispuesta a habitar ese espacio desde "afuera". Para las participantes no importa alejarse del mundo en ese momento, porque lo único que les atañe en ese encierro es la compañía del otro, o mejor dicho, de la otra: "El erotismo presupone la ausencia de preocupaciones en compañía de la persona con quien se mantiene una relación" (Alberoni, 1994: 60) por demás excitante.

Ahora bien, dicho recogimiento no tiene que ver sólo con el espacio de la escena, implica también, de momento, un recogimiento personal casi introspectivo: "Ese encapsulamiento del amor en la alcoba crea una realidad propia, que se vive de los párpados para adentro -como para el sueño-, desde la piel hacia el hueco mismo del deseo que ninguna fisiología ha podido situar con precisión y cuyas reacciones absolutamente individuales se tiende a universalizar." (44-45) En el camino hacia la búsqueda personal del deseo se encuentra el deseo del prójimo, se trata, pues, de un proceso de reconocimiento erótico.

Aquí dos actrices ejercen las prácticas amorosas y ayudan a una más a descubrir dónde se encuentra ese hueco hambriento de placer, ese famoso "punto G" que podría dejar de ser tan universal y volverse único en su especie por ubicarse en un sitio no genital, por encontrarse en el tímpano, en el hueco del oído, captador del deseo y de sus tonos.

Tres mujeres, tres encapsulamientos que confluyen en uno, porque finalmente:

En la orgía son abolidos por un tiempo los vínculos del amor y de la exclusividad interpersonal. Todos están a disposición de todos. Cae la posibilidad de expresar una preferencia erótica, un rechazo. Si bien todos pueden obtener el sí de todos, también deben decir siempre que sí. Sólo de este modo se puede concretar el comunismo erótico: «cada individuo da sobre la base de sus necesidades». La orgía sólo es posible porque se suprimen temporalmente todas nuestras idiosincrasias, nuestras preferencias, nuestros afectos, nuestros celos, nuestro disgusto." (Alberoni, 1994: 99)

Una orgía de oídas que se permite existir por la confianza de la amistad y por la delicia del juego, del intercambio, de la diferencia, en la que las actrices: "mediante la danza, la pantomima, los

sonidos, se articulaba un diálogo emocionado que daba cuenta de un fuerte poder de reconocimiento y se erigía en una suerte de alternativa: el susurro era enaltecido como posibilidad de comunicación.” (Mercado, 1994, 43)

La mujer que se mantiene a la expectativa sabe que pudo estar actuando (que podrá hacerlo en otro momento) con alguna de las chicas: “estaría mirándose ahora con esos ojos, en los ojos de la otra, extrayendo con intensidad el secreto mensaje que habría comenzado a adivinar desde horas antes, cuando entrelazarse era aún ese gesto de amigas desprevenidas, y no ese abrazo que, poco a poco, las obligaba a desvestirse y a tocarse sin límites.” (44) Luego, cabe la pregunta ¿hasta qué punto está permitido el contacto en la amistad? En este caso es evidente que el límite se halla en el descubrimiento del erotismo.

Las tres se conocen y al hacer el reparto de papeles también se desconocen, una se vierte en la otra y éstas en otra más hasta re-conocerse por medio del espacio corporal, del espacio auditivo y placentero, reino de la entonación, los falsetes y los vibratos, música erótica que brota de las cuerdas de todas sus bocas.

Si bien, para Alberoni, el erotismo no puede existir sin la multiplicidad, las posibilidades, la seducción y el exceso, en este trío se encuentran todos los componentes necesarios: “Las otras habían advertido su presencia junto a la puerta, habían preferido no delatarla y, estaba claro, habían terminado por incluirla como parte del triángulo.”²¹ Es así como las actrices convierten a la espectadora en una suerte de personaje que está sin estarlo, que actúa en otro escenario con sus reacciones y éstas vuelven a incidir en el espectáculo mismo, exacerbando su éxito en un ciclo de reacciones recíprocas necesarias.

²¹ Si se sigue la idea de que en esta relación tríada lésbica sí existe amor, dado que se menciona desde el comienzo del relato, encaja a la perfección la definición de amor que plantea Josef Rattner, que se traduce así: “acoger en nuestro sentimiento a otra persona de tal modo, que nos importe tanto como nosotros mismos.” (2005, 28) Esto explicaría la amistad que existe entre ellas y que, pese a cada combinación, no termina.

La representación erótica de estas mujeres sugiere la satisfacción en las relaciones abiertas lésbicas:²² “El texto da cuenta, entonces, de cómo las mujeres pueden asumir diferentes posiciones de deseo e identificación rearticulando, de esta manera, el papel de la mujer como sujeto y objeto de la narración.” (Uribe, 1994: 20-21)

El tratamiento erótico en los textos hasta el momento analizados, parece incluir de manera primordial la noción del reflejo; en el cuento “Antieros”, la mujer refleja su goce a través de la limpieza; en “Ver”, específicamente en un espejo y en la reacción física del pene erecto del hombre; y en “Oír”, donde la exhibición del eros es por demás auditiva, ¿cómo se refleja? ¿por qué medios?:

las palabras que apenas alcanza a captar su oído, en su boca se convierten, al repetir las, en un eco de las admoniciones de las amantes: más suave, así, más suavemente, despacio, despacio, aún no, yo primero y después tú, te enseñó una forma antigua, de amazonas,²³ sí, ya verás, se puede, es la máxima prueba del amor, la que sólo algunas elegidas logran consumir, yo, excelente tribadista te la enseñó y luego se la enseñamos a ella que, ahora, solitaria, nos escucha. (46)

En este relato, los movimientos eróticos de las actrices se reflejan en la repetición, en el eco de sus expresiones aprehendidas por la espectadora en el momento erótico que se da entre dos alcobas, entre tres amantes; la comunicación ocurre de la siguiente manera: **bocas** (actrices)-**oído** (espectadora)-**boca** (espectadora)-**oídos** (actrices)-**bocas** (actrices).²⁴

²² En su libro, *La letra de lo mínimo*, Tununa dedica un apartado a la importancia del susurro en la comunicación íntima femenina, escribe: “esa dimensión de la confidencia, refugio para dos sobre el que se cierne la figura del ausente y la queja ineluctable del amor; confidencia: menos que confesión y más que confianza, vértigo de una tentación femenina de permanecer en lo femenino excluyente, de quedarse en el susurro de la alcoba —*murmullo de palomas que cambiamos*, me dice— para no arriesgarse en la vociferación de la plaza masculina.” (Mercado, 1994, 91)

²³ La mención de “una forma antigua, de amazonas” no es por nada fortuita, para dicho término la RAE tiene las siguientes acepciones: *a)* mujer de ánimo varonil y *b)* mujer que monta a caballo; por ende, se sugieren actitudes ciertamente masculinas pero, finalmente distintas, y posturas altamente erotizadas.

²⁴ El subrayado es mío para resaltar el proceso de comunicación entre las amantes.

Finalmente, en esta relación lésbica no hay secretos ni dominio, sino todo lo contrario, reciprocidad y aprendizaje; aquí: “La vivencia erótica, más allá de lo puramente sexual, es una vivencia de liberación [expresiva] interior, de transfiguración y de reconocimiento.” (Rattner, 2005: 74) Tres encapsulamientos que se incluyen en una misma atmósfera que, al parecer, es amorosa y no se reduce al mero goce.

Capítulo 2. El espectador

El arte del espectáculo, como se revisó en el primer capítulo, requiere de un productor (creador original); un reproductor (quien lo vuelve real) y un espectador (público); así se cumple la fórmula: producción y consumo, creación y comunicación, que García Barrientos establece al hablar específicamente del teatro.

Se entiende que en una representación escénica el actor dota con su fuerza creadora las acciones correspondientes para llevar a un espectador más o menos concreto un mensaje particular. Sin la existencia del público, el teatro no tiene razón de ser, dado que este arte necesita comunicarse a otro, busca establecer puentes para que ambos (actor y espectador) firmen el contrato en el cual se comprometen a adentrarse, por voluntad, en la ficción que se monta en escena.

En este capítulo hablaré de quien contempla desde cierta distancia (no sólo longitudinal sino probablemente temporal, por ejemplo, si la obra a la que asiste corresponde a otra época) al actor que representa un personaje completo y listo para adentrarse en las pupilas de quien mira: el espectador.

En este último cobra significado la noción de recepción escénica que alude a la:

Actitud y actividad del espectador ante el espectáculo; manera en que utiliza las informaciones provistas por la escena para descifrar el espectáculo [...] El espectador es "sumergido" en pleno acontecimiento teatral en un espectáculo que apela a su facultad de identificación; tiene la impresión de ser confrontado con acciones semejantes a las de su propia experiencia. Recibe la ficción mezclada con esta impresión de interpelación directa: hay pocas mediaciones entre la obra y su mundo, y los códigos escénicos actúan directamente sobre él sin que parezcan manipulados por un equipo y sin ser anunciados por un narrador; el procedimiento artístico es entonces disimulado. (Pavise, 1996: 405)

Ahora que está clara la función del espectador como sujeto destinatario, me parece pertinente hacer una sencilla clasificación del mismo: *a)* espectador pasivo y *b)* espectador activo. Pese a que ambos pueden ser considerados activos por el sólo hecho de asistir a determinado espectáculo, conviene entender dichos incisos en relación al vínculo que se crea con el actor; entonces, el tipo de

espectador pasivo será aquél capaz de percibir la escena sin reclamar un nivel (si es que así se le puede llamar) de calidad en lo que sus sentidos están percibiendo, no tiene ánimo de intervenir en la función desde su supuesta butaca; por el contrario, el espectador activo es demandante y, desde sus posibilidades, manifiesta su presencia e incentiva o provoca al actor para hacer que éste explote todos sus recursos y logre una prodigiosa e inolvidable interpretación.

Como puede apreciarse, la vinculación entre actor y espectador es de suma importancia, porque en la medida en que cada uno ejerce de manera eficiente su papel, ambos resultan beneficiados; por un lado, el actor perfecciona su nivel de actuación y esto le permite mantenerse a la altura de sus y las expectativas del público; por el otro, el espectador queda satisfecho al contemplar y asimilar de manera efectiva el argumento (esto no significa estar o no de acuerdo con lo que ha visto, a pesar de que el actor intente convencerlo desde el enfoque en que es tratado el tema de la representación, más bien tiene que ver con el grado de verosimilitud al que es o no, transportado) montado artísticamente pensando en él, en sus expectativas, en sus reacciones, en sus impresiones, etcétera.

Hasta este momento de la investigación se ha analizado cómo es que los actores-personajes de los cuentos “Antieros”, “Ver” y “Oír” representan su erotismo de muy distintas maneras a partir del uso narrativo de la descripción, la acotación, los sentidos y ciertas parafilias; ahora, este apartado se enfocará en los espectadores-personajes de los mismos relatos. El propósito es demostrar que éstos permiten *ad hoc* una lectura teatral a pesar de no tratarse de guiones elaborados con la intención de llevarse a escena. Los personajes que en breve analizaré, se acoplan perfectamente con la definición de “nuevo espectador”, según lo expresado por Emilievich:

éste es el más capaz de librarse —en mi opinión— de la hipnosis del ilusionismo y esto únicamente a condición de que sepa (y yo estoy seguro de que lo sabrá) que asiste a una representación, a condición de entrar conscientemente a tomar parte en ella, porque a través de la representación quiere expresarse a sí mismo como copartícipe y como creador de una nueva esencia; ya que para él, como ser vivo, toda esencia teatral es sólo un pretexto para proclamar de vez en cuando en el plano de la excitabilidad reflexiva el goce de la nueva vida. (1986: 236)

2.1 Escenarios del espectáculo

Planteadas la dicotomía actor-espectador, debe suponerse que ambos pertenecen a espacios distintos y, por ende, distantes; éstos nos permiten identificar a los personajes sin necesidad de que una acotación específica (en el relato) o algún efecto especial (antes de que comience la función en vivo) hagan evidente quién actuará y quién observará.

Respecto a la distancia dramática, García Barrientos plantea tres aspectos teóricos: “a) Temática o argumental, entre ficción y realidad; b) Interpretativa o semiótica (representativa *strictu sensu*), entre interpretante e interpretado y c) Comunicativa o pragmática, entre sala y escena o público y actores.” (2008: 199)

Para los fines que convienen a esta investigación me compete adentrarme sólo en el tercer aspecto, correspondiente a la separación sala-escena: ambos espacios configurarán la oposición necesaria para realizar un espectáculo, en este caso, erótico. Sin embargo, ¿en qué consiste más detalladamente la distancia comunicativa?: -

Es esta dimensión, la que hace que la distancia sea una categoría considerablemente más compleja en el teatro pleno, es decir representado, que en la narrativa literaria, el cine y, en general, en todas las “escrituras”: pues en éstas la comunicación *efectiva* entre autor y “lector” se da fuera del objeto estético, mientras que en el teatro es constitutiva, forma parte de la “obra”, que es ahora, no un objeto, sino una experiencia estética. La distancia comunicativa es la que va del público al personaje dramático (con su doble cara: actor/papel) o, lo que es lo mismo, de la sala a la escena dramática (espacio también doble: real/ficticio). (Barrientos, 2007: 200-201)

Este aspecto de la experiencia estética (dada por la distancia) representada en vivo, es uno de los fundamentos que permite orientar los relatos de esta investigación hacia una interpretación teatral en la que los personajes repiten continuamente una función erótica con una distancia determinada entre actor-público. Ésta fija al espectador a un sitio particular y sólo si éste ocupa su lugar, puede dar inicio la función.

En cambio, si los relatos se leyeran a partir de una comparación con el cine, resultaría indiscutible que esto supondría una distancia distinta a la del teatro, significaría una experiencia en donde el público no tiene un lugar específico para estar, podría simplemente elegir colocarse en un sillón, una silla o una cama cualquiera, ubicadas a una distancia “al gusto”, y el espectáculo se iniciaría en el momento que el espectador eligiera, esto nunca sucede ni en las funciones teatrales ni en los relatos.

Para plantear una diferencia más con el cine, cabe recordar éste es un arte “cuyas obras se comunican por medios mecánicos de reproducción, y en el que el movimiento se percibe gracias a un recurso técnico.” (Kowzan, 1992: 35) Es decir, existe un proceso de edición que le da unidad, mientras que en el teatro, el movimiento resulta, por así decirlo, natural (sin recortes ni adiciones) y puede, incluso, denotar la habilidad artística del actor-personaje.

Ahora bien, hecha esta diferenciación con el cine a partir de la noción de distancia, cabe advertir una característica más del espectáculo escénico (que de una u otra forma ya se ha explicitado con anterioridad), la referente a la presencia “en vivo” en relación con el espectador:

El teatro no representa algo preexistente que podría tener una existencia autónoma (el texto) y que se trataría de presentar “una segunda vez” sobre las tablas [...] La representación sólo existe en el presente común del actor, el lugar escénico y el espectador. Esto es lo que diferencia al teatro de otras formas de arte figurativas y de la literatura, donde la representación no está vinculada a un momento puntual de recepción. (Pavise, 1996: 423)

En el caso del texto y del cine queda claro que sus configuraciones y sus ediciones determinan una obra “acabada”²⁵ en espera de un receptor que puede acudir en cualquier momento a éstos, sin embargo, el teatro se realiza (comienza y acaba) con la presencia del espectador.

²⁵ Coloco “acabada” entre comillas porque se sabe que toda obra artística no queda completa hasta que ha tenido cierta recepción, ya sea la lectura, ya sea la contemplación, sólo así cumple su razón de existir que es la de transmitir un mensaje.

Estas diferencias llaman la atención para advertirnos la relevancia de los espacios del espectáculo teatral: sala-escena que, a primera vista, podrían parecer sin mucha importancia, aunque de ellas depende el tipo de recepción escénica y el éxito de la misma:

Tanto la distancia física, en sentido literal, como la forma de relación, abierta o cerrada, entre la sala y la escena son determinantes en el grado de ilusión de realidad referido al espacio. En cuanto a la distancia entre público y personaje dramático, depende de muchos y diferentes factores: además de los dos aspectos anteriores, temático y semiótico (la humanización del personaje y la identificación del intérprete, por ejemplo, aumentan la ilusión de realidad del público), del grado de caracterización, la calidad moral del personaje, etc. (García Barrientos, 2007: 201-201)

En el análisis de los espectadores-personajes incluidos en los relatos que conforman mi investigación se observará la importancia que cobran para los actores-personajes y cómo, en conjunto, se logra una representación fresca del erotismo, fuera de las ataduras de la monotonía del tiempo real; es un tiempo maravilloso el que se impone para demostrar que la distancia de espacios entre unos y otros personajes es esencial para poder erotizar sus respectivos sitios de manera individual y, en paralelo, de manera compartida.

Estamos ante representaciones que ponen en duda si las relaciones promedio, consideradas como “normales”, en las cuales dos seres conviven en un mismo sitio, son lo verdaderamente satisfactorio y, además, duradero.

2.2 Alcoba versus exterior

Los espacios de las representaciones eróticas contempladas en esta investigación aluden al título del libro, a la alcoba que, pese a ser un lugar común de encuentro, revoluciona en dichos relatos la concepción del mismo: “Estos textos habitados por deseos, placeres, impulsos, latencias, pulsiones, tabúes, transgresiones y transformaciones, buscan redefinir ciertas nociones aceptadas sobre el cuerpo, la sexualidad y el placer, así como los modos de representar ese deseo.” (García, 1999: 376). No obstante, cabe advertir que a lo largo de todo el *Canon de alcoba* existen muchos otros cuentos que: “son relatos eróticos de pura energía y fulgor escritural: una especie de artefactos deseantes y gozosos.” (Domenella: 87) que aprovechan, a la inversa, el uso de espacios abiertos.

El exterior y la alcoba se oponen y complementan al mismo tiempo: “En efecto, la escena erótica parece definirse como tal en relación al escenario de su representación: la alcoba, ese recinto cerrado, interior, que se describe siempre en oposición al espacio externo, al afuera.” (Ostrov, 1993: 101) Lo público y lo privado configuran las dos esferas que se mueven en el plano del placer, por un lado, siguiendo la teoría erótica, se considera a la mujer como amante de los espacios cerrados, sin embargo, posturas como la de Alberoni nos proporcionan otro enfoque, él cree que el hombre requiere, mucho más que la mujer, de la alcoba, de los sitios compartimentados, sólo ahí puede encontrar la tranquilidad y la seguridad que no tiene cuando se enfrenta día con día al exterior en su constante búsqueda de poder y éxito social.

En mayor o menor medida, lo cierto es que ambos géneros hacen uso de la alcoba y en ella se recrean, ahí son quienes por lo general no pueden ser, como si se tratase de un juego de máscaras en el que el cuerpo sin ropaje les sirve de disfraz, donde los silencios también comunican, pues: “en la alcoba, el momento del abandono presupone la borradura de los límites y, por consiguiente, de las palabras” (Ostrov, 1993: 103), y los sentidos abren el telón para representar el Eros.

Andrea Ostrov argumenta en sus primeras exploraciones al *Canon* que: “En tanto representación de una teoría, la escena que tiene lugar en la alcoba estará investida de teatralidad. Cada acto de amor que allí se realice constituirá un acto de amor de una misma obra denominada ‘Comedia de los sexos.’ No sólo el lenguaje teatral recorre todo el texto (palabras como protagonista, función, reparto, escenario, desenlace, guión, se repiten una y otra vez), sino también la idea de espectáculo se explicita abiertamente.” (1993: 106) Es obvio que mi postura acerca del lenguaje teatral y de la noción de espectáculo coincide con ella, empero, disto de considerar al amor como tema del acto, prefiero considerar al erotismo como argumento central.

Si en la alcoba se lleva a cabo el montaje de una escena, las condiciones atmosféricas se verán determinadas por juegos de luces capaces de oponer lo íntimo a lo externo y cortinas que funcionan como una suerte de telones que ocultan y develan ciertos movimientos: “es interesante reparar en la manera en que la escritura de lo erótico se adscribe a un único precepto vinculado con la descripción del espacio de lo erótico: el lugar de la alcoba es presentado en varios textos como un espacio gobernado por semipenumbras, protegido del exterior, de la luz, de lo mundano.” (Terán, 2009: 7)

En el exterior (que puede ser simplemente al otro lado de la pared de la alcoba) se encuentra el espectador, colocado allí porque para hacer del erotismo un espectáculo se requiere cierta distancia que posibilite una experiencia estética apta para ser recordada: “esta marcada presencia del observador permite pensar que en *Canon de alcoba* la escena erótica se constituye como espectáculo. En efecto, la idea del amor como espectáculo es recurrente en el texto. El espacio donde el acto erótico se consuma es reiteradamente aludido como “escenario”, y el amor constituye precisamente el “acto” que se representa [...]” (Ostrov, 2004: 156)

Alcoba *versus* exterior, actor y espectador, exhibicionista y voyeur, así funciona la representación erótica en estas alcobas dispuestas a subvertir el canon.

2.3 Variantes en la recepción erótica desde la noción de la cuarta pared

A continuación pasaré al análisis complementario de los relatos “Antieros”, “Ver” y “Oír” presentados en el primer capítulo de esta investigación, sin embargo, en este apartado partiré de la figura del espectador para comprobar que en todos ellos existe un receptor de la escena erótica puesta de manifiesto en la alcoba, cumpliéndose así la idea del espectáculo teatral como un recurso narrativo.

Para demostrar que existen espacios que delimitan la posición de personajes actores y espectadores resulta fundamental considerar el concepto de la cuarta pared: “En el teatro ilusionista, el espectador es invitado a asistir a una acción que se desarrolla independientemente de él y que sólo percibe debido a que la barrera que separa el medio escénico del mundo exterior es derribada, y por ser convocado a observar como “voyeur” a los personajes en la escena. Estos actúan sin tener en cuenta la sala, como si estuvieran protegidos por una cuarta pared” (Pavise, 1996: 110).

En adelante se observará cómo cada relato posee paredes distintas, éstas son un espejo, una ventana y una puerta respectivamente; el medio, pues, modifica de manera inevitable la recepción y el funcionamiento de la escena erótica. Cada cuarta pared no es fortuita, se elige con exactitud para satisfacer el horizonte de expectativas del espectador y provocarlo con una idea artística del Eros: “A partir de esto, me interesa pensar que en *Canon de alcoba* asistimos a una representación del amor [más bien del eros] y de los cuerpos que exhibe permanentemente su propio estatuto de representación. Por lo tanto, creo que lo que el texto pone en escena es precisamente el cuerpo como *puesta en escena*, es decir, el cuerpo como representación, repetición, cita.” (Ostrov, 2004: 157)

2.3.1 Espejo

Es fundamental, para comprender este apartado, recuperar el concepto de narcisismo, sólo a partir de una clara noción de dicha parafilia es posible aceptar que la protagonista de "Antieros" es al mismo tiempo actriz y espectadora de su espectáculo erótico. Narcisismo se refiere a la fijación de la libido sobre uno mismo, pero más específicamente:

El mismo Freud establece la distinción entre narcisismo primario y secundario. El narcisismo primario se entiende el tipo de organización de la libido de las etapas de desarrollo instintivo pregenital (oral y anal), en el que el yo constituye el único objeto de la libido. En los últimos tiempos el narcisismo primario se entiende también como una <<tercera>> fuerza, independiente de las pulsiones libidinosas y agresivas, que contienen potenciales importantes prospectivos para el autodesarrollo posterior de una persona, en especial de sus capacidades creativas. En cambio, el narcisismo secundario es una forma regresiva en la que la libido vuelve a fijarse en el propio yo después de retirarse ésta de los objetos del mundo exterior. Esta regresión se produce generalmente después de que el sujeto ha sufrido fracasos amorosos, trastornos de autoestimación o tras la pérdida de objetos externos a los que se aplicó la libido. Bibl.: Corman 1977, Freud, 1914, Kohut. (Dorsch, 1991: 512)

Lo más interesante de esto es admitir, de acuerdo con la clasificación del narcisismo, que para el relato aplica el de tipo secundario; éste supone una edad adulta (no se encuentra en la niñez) y es bien posible el desdoblamiento de la persona en cuestión puesto que no reconoce su cuerpo como propio, sino como algo ajeno que se puede amar. Tal característica narcisista me hace considerar a la mujer de "Antieros" como una constructora de la función erótica con el firme objetivo de llegar a la otra, a «SU» otra.

Para Andreas-Salomé: "la mujer es siempre la paradoja de sí misma, en cuanto que por su actividad creativa la vida misma está constantemente actuando en ella." (1998: 96) En este caso específico los quehaceres propios de la limpieza de la casa abren paso a la creatividad, a un juego donde los cinco sentidos cobran vida y la llevan a experimentar el placer del Eros; éste es capaz de actuar en ella sin la presencia de un cuerpo «otro»; luego, ese goce la dota de plenitud: "La mujer se

distingue al poseer ella la mayor autonomía en lo sexual, dentro de su íntima independencia, y en íntima compenetración con su autonomía: esa gran libertad frente a todo lo que existe fuera de ella.”
(Andreas-Salomé, 1998: 17-18)

Fuera de ella se encuentran los espacios propios del espectáculo: por un lado, los cuartos y la cocina constituyen el escenario; por el otro, en la sala aparece la figura del espectador por medio de un espejo, que viene a ser, desde mi lectura, el instrumento clave de la diégesis, la cuarta pared de este relato.

No obstante, Ostrov considera que: “Si el espacio de los cuartos es aquí caracterizado como el “adentro”, el “interior”, la cocina –separada por la puerta cerrada– será por consiguiente el “margen” desde el cual se va a alterar el orden especular minuciosamente instaurado *adentro*.”
(Ostrov, 2004: 138) Pareciera entonces que ese margen puede tomarse como una opción más de cuarta pared; lo cierto es que fuera y dentro de la alcoba, la protagonista ejerce labores domésticas que se canalizan hacia un erotismo personal que involucra cierto egoísmo: “El tipo de este egoísmo es en el sentido estricto de la palabra, la firme voluntad individual que únicamente se ama a sí mismo, que a sí mismo se obedece, subordinando todo lo demás [una casa entera] a sus propios fines.”
(Andreas-Salomé, 1998: 39)

El recorrido por las texturas, los olores, los sabores y los sonidos que se van sucediendo, marca, desde el comienzo, el inicio del espectáculo erótico, por ello difiere respecto a la postura que Ostrov toma respecto al trabajo en sus primeras aproximaciones al texto; ella afirma: “el tiempo de trabajo deviene tiempo improductivo, el espacio funcional de la cocina deviene anfiteatro, escenario y el cuerpo utilitario, cuerpo en sí, cuerpo de goce.” (Ostrov, 1993: 100) Si bien el cuerpo goza al máximo hasta llegar al orgasmo, la actuación tiene su génesis en el cumplimiento obsesivamente perfecto de sus obligaciones domésticas.

Dicho punto es fundamental, dado que de la reinstauración del orden surge la posibilidad de satisfacción personal; la armonía del espacio da cabida a la figura completa, acabada, de la actriz-personaje, y aquí aparece el espejo; este objeto, perteneciente al decorado de la casa, viene a fungir como accesorio generador de consecuencias, basta recordar que mientras la actriz-personaje realiza la limpieza de los baños aparece la sentencia: “(Quien limpia no debe mirarse en el espejo)” (11), porque el espectáculo apenas está en proceso, no se ha llegado al momento clave, al del orden dispuesto a ser transgredido por un caos gastronómico

Ulteriormente, cuando los cuartos, los baños y la sala se encuentran purificados, libres de la marca de «los otros», la actriz-personaje se dispone a entablar contacto con su espectadora-personaje a través de la mirada; para quebrar esa cuarta pared es necesario observarla, es decir, mirarse en el espejo: “desprenderse la blusa y dejar unos momentos los pechos al aire, erguirse y, con la mano en jarras, mirarse el perfil en el espejo del fondo de la vitrina, por entremedio de las copas de cristal.” (13)

Si se lee con atención esta última cita, puede encontrarse en ella una suerte de acotación escénica que, al seguirse y actuarse con precisión, brinda como resultado una postura artística, parecida a una pintura que resalta, entre el brillo del espejo y el cristal de las copas y las jarras, un par de pechos altivos:

En este punto, veo necesario recordar que –tal como señalamos más arriba– en el espacio reluciente de la sala el cuerpo se *mira* en el espejo de la vitrina (13), es decir, se aprehende como imagen ya constituida y refrenda, por lo tanto, el orden de lo imaginario. Pero en la cocina, en cambio, el cuerpo no es mirado sino untado, ungido, penetrado por “las mezclas que la piel ha terminado por absorber.” (Ostrov, 2004: 141)

Concluida la primera parte de la función, es decir, el proceso de limpieza, cabe modificar la aludida sentencia pasada y confirmar que sólo quien ha limpiado y ordenado puede mirarse en el espejo, acceder al otro; hasta este momento es posible una interacción con la espectadora: “Pero el triunfo del erotismo, su expansión soberana, la erotización del mundo, sólo sobreviene cuando la

infinidad de multiplicidades se concentra en una persona, como los mil estímulos visibles en el centro de la retina.” (Alberoni, 1994: 128)

Al reflejarse en la vitrina, la actriz halla una imagen ficticia, no se encuentra a sí misma sino a otra mujer distinta que la observa desde otro sitio separado por el espejo, se trata de la espectadora. Mientras, desde el otro lado del vidrio, la dama espectadora advierte que la actriz-personaje es ese cuerpo impregnado de limpieza y aderezos gastronómicos pero también es esa casa; ésta es la expresión de un cuerpo que actúa expandiendo el deseo.

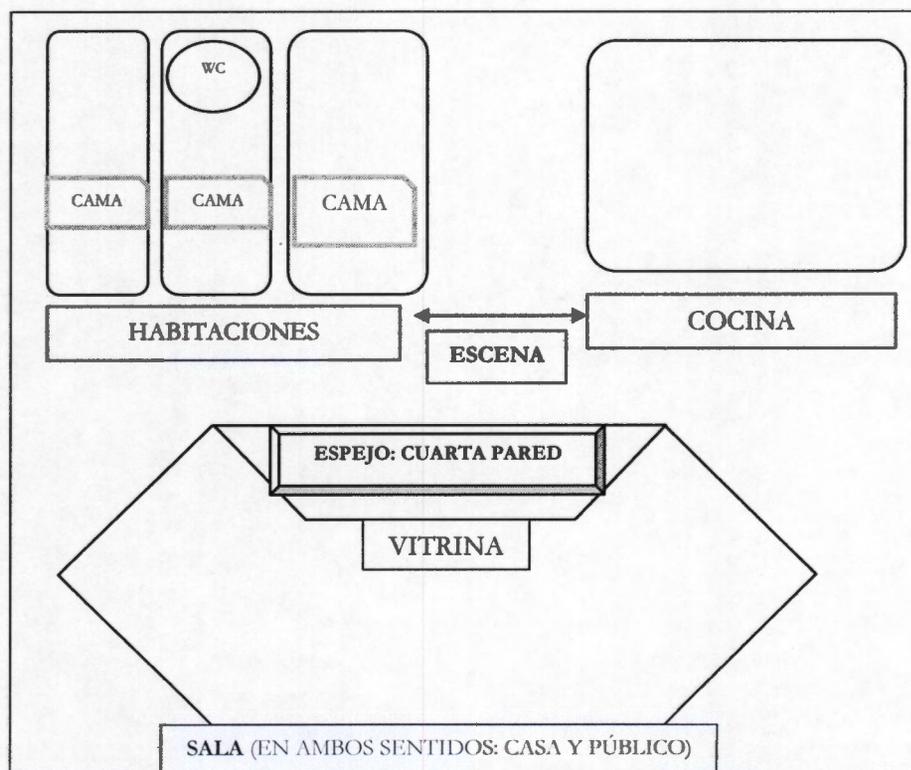
Cuando la máxima actuación llega a la cocina, la actriz narcisista absorbe el vapor de aquellas sustancias que hierven y, al hacerlo, abre los poros de su cuerpo a «su otra»; puede que ese vapor de cocina sea el mejor limpiador erótico de cuerpos, así como el que sale de la llave de agua caliente es el mejor para los espejos.

Al respecto de estas actitudes eróticas no comunes para el promedio de los individuos, Marcuse Herbert considera que: “diversas actividades eróticas que se llaman perversiones si se persiguen como sustitutos del acto sexual normal, se consideran legítimas si se subordinan como preliminares al fin sexual normal.” (1965: 42)

No cabe duda que, a primera vista, en este espectáculo del Eros lo único normal es la limpieza de una casa, sin embargo, también resalta el aspecto lúdico que hace de la rutina una serie de acciones gozosas. “Antieros” expone y replantea la idea de que: “la civilización crea un antagonismo entre la economía y el amor, el trabajo y el juego.” (Herbert, 1965: 70) En este relato no están peleadas las responsabilidades laborales con las actitudes placenteras, ambas se ejercen de manera paralela.

Por otra parte, se defiende la posibilidad de llegar al máximo goce y actuar para otro «yo» desde un espejo, no por mera contemplación, sino a partir de un desdoblamiento,²⁶ fingiendo (o no) no reconocerse como uno mismo; construir y romper al mismo tiempo nuestra cuarta pared, ser actor y espectador: “quien se mira en el espejo recuperaría en virtud de ese mismo acto, la dimensión gozosa de su cuerpo, accedería a una posibilidad de reencuentro con la gratuidad de su cuerpo en sí.” (Ostrov, 1993: 102)

A continuación presentaré un diagrama que permita al lector de este trabajo, explicarse de manera gráfica y escueta, cuáles son los espacios del espectáculo que plantea “Antieros”:



²⁶ Al respecto del desdoblamiento, Tununa comenta acerca de lo que significa “quitar pieles”: “escribir es quitar pieles, recorrer membranas, apartar tejidos y epitelios, desarticular la fusión de letra y sentido, deshacer la escritura para hacerla, rehacerla y deshacerla hasta el infinito de la línea.” (Mercado, 1994: 25)

2.3.2 Ventana

De los tres cuentos que componen esta investigación, “Ver” plantea los espacios del espectáculo a la manera clásica, es decir, *escena versus sala*. El medio que permite la observación es un par de ventanas colocadas a la medida exacta para coincidir, estableciendo así una cuarta pared capaz de derribarse con el sólo hecho de correr las cortinas, para acceder al deleite normalmente censurado del voyeurismo.

Existen ciertas condiciones para asistir a la función erótica que representa la mujer exhibicionista, por ejemplo, el voyeur debe ocupar con anticipación su asiento: “Para verla es mejor estar desde las siete; si el observador se retrasa y se instala después que ella ha llegado, se pierde el sobresalto de su aparición en el vano de la puerta de su cuarto.” (33) Además, debe crear el ambiente propicio, delimitar su espacio como espectador dispuesto a servirse de su visión, anunciar la tercera llamada: “Para mirarla con comodidad hay que apagar las luces un rato antes, situarse en el centro del espacio de observación, en este caso la sala de un departamento del siglo diecinueve.” (33)

Gracias a los efectos de iluminación es posible distinguir dónde se halla la alcoba y dónde se encuentra lo exterior, distinguir, por un lado, quién actúa y, por el otro, quién y desde dónde observa; no obstante, el espectador debe organizar con precisión sus días para llegar a la exhibición con toda la disposición de tiempo, sin prisas ni contratiempos: “Mirar a la muchacha es, pues, una decisión que hay que tomar por anticipado, aplicándose a ella como a un trabajo. Si una tarde, por ejemplo, el observador decidiera ocupar el tiempo de la observación en cualquier otra cosa, sólo tendría que correr los visillos, encender normalmente la luz y, mediante un esfuerzo de concentración, prescindir de la *escena*²⁷ que tiene lugar calle de por medio.” (33)

²⁷ El subrayado es mío; éste pone de manifiesto la cualidad escénica del relato.

La posición de «observador» o, más aún, de «voyeur» se enaltece sobremanera al grado de considerar la ejecución de la contemplación como un trabajo que implica esfuerzo, responsabilidad y verdadera dedicación para con el otro: “Cuando nosotros nos comprometemos en una acción amorosa, es decir, cuando nuestra excitación creadora necesita su mitad complementaria fuera de nosotros, no por ello mengua entonces la oposición de sexos sino que más bien se acentúa en toda su agudeza.” (Andreas-Salomé, 1998: 98) Mujer y hombre conjugan su placer y su esfuerzo para coincidir en el máximo goce, lograr la comunión.

Si bien entre ambos personajes existe una distancia evidente producida por una calle, los une la cercanía de la mirada; ésta toca a través de las pupilas excitadas cada centímetro de la imagen enmarcada por la ventana. Mientras la chica se va desnudando de manera pausada, se da una ducha y genera expectativas con breves desapariciones del cuadro de escena: “En el departamento del último piso de enfrente el observador no ha tomado ninguna medida especial correlativa a la aparición de esa muchacha desnuda que se despoja del último elemento que la ataba a la civilización, el circunstancial turbante de toalla, que ahora deja en descubierto sus cabellos mojados y rojizos, en libertad, pegados a la frente, enrulándose apenas sobre las orejas y el cuello.” (36)

Resulta factible considerar que si la chica retira de sí el último elemento de civilización ante los ojos del espectador, la actriz se presenta con ciertos rasgos que a él se le antojan salvajes y codiciables: “Al ser los hombres quienes toman la iniciativa [en este caso apagando la luz], las mujeres tienen poder para provocar el deseo de los hombres.” (Bataille, 2011: 136) Dicho deseo exige una atención impecable del observador, por ello se describe la exaltada sensualidad de su cabellera rojiza.

La escena erótica, repetida durante seis años, evidencia su éxito; ha logrado convertir al observador en un espectador constante que, pese a todo, encuentra en cada representación algo que lo motiva a ser mejor cada día y cumplir a cabalidad en el encuentro organizado por la mujer

exhibicionista: “Él está detenido en ese tiempo y en ese espacio a voluntad, come de ese pan no sólo porque es su alimento cotidiano, sino porque ese acto simple de ver a alguien que se deja mirar ha terminado por convertirse en una especie de operación que por sus extracciones y sus adiciones podría ser infinita, aunque su marco de contención se reduzca al cuadrado de una habitación con una ventana a la calle Diez.” (36-37) El encierro del voyeur en la sala lo protege de toda especulación social, las tinieblas le dan la seguridad necesaria para sentir y expresar sus reacciones sin temor alguno, por el contrario, la chica requiere de la luz de su alcoba para dotar a su cuerpo de una libertad erótica hambrienta por manifestarse para alguien más: “El hombre, incluso, puede jactarse más que la mujer, de una conquista. Y sin embargo, en el fondo, su erotismo se expresa con mayor plenitud en los ambientes cerrados. Hay, en el hombre, un componente erótico muy fuerte que desprecia lo exterior y valoriza lo interior.” (Alberoni, 1994: 64)

Es interesante apuntar que este observador no siempre asistió al espectáculo de manera dócil o plenamente automática, intentó alejarse cuando se sintió ajeno a su propio ser, cuando sintió que pasó de ser un simple observador a un voyeur que necesitaba asistir a la función para vivir con serenidad: “En los primeros años se había resistido a la contemplación diaria. Esa reiteración del acto a una hora precisa condicionaba toda su jornada. Sólo esperaba llegar a su casa, instalarse, mirar.” (37) La vida transcurrida en lo íntimo, en la alcoba, terminó por incidir en lo externo, en el trabajo, en la vida diaria. Se entiende que lo íntimo condiciona en este espectáculo a lo público y no a la inversa.

Andreas-Salomé explica que la combinación atracción-repulsión es muy usual en una relación (de pareja): “Es de hecho bien posible amar a alguien, es decir, sentir por medio de él la influencia vivificante y creativa que de ahí emane y a la vez rechazarlo con todas nuestras alertas y conscientes fuerzas del espíritu.” (1998: 62) Esto pasa por la revolución que genera la presencia de la persona amada, esa emoción provocada por un ser distinto puede ser, al mismo tiempo, un miedo constante,

una preocupación por olvidarse de uno mismo, olvidar quiénes éramos antes de la intromisión sentimental:

Convencido de que la imagen de la muchacha le había producido un daño irreparable, se obligaba a no verla creándose obligaciones justo a la hora en que la muchacha llegaba o, peor aún, reprimía su mirada sujetándola a un suplicio que podía ser, según la magnitud del deseo de ver que de él se apoderara, la lectura metódica de un libro, de ese tipo de lecturas que reclaman tomar notas o hacer fichas, lecturas-cárcel para dominar la vocación de ver a través de la ventana hacia la otra ventana. (37)

No obstante, la única cárcel para el espectador es su deseo mismo, éste lo acorrala y somete hasta lograr abrir los telones de sus ojos frente a su ventana. Su represión se vuelve desesperación, pues, todo resulta un fracaso a pesar del intento por canalizar su ansiedad; el acto de observar pasa de ser un mero rol a una vocación, un estilo de vida:

No es que se hubiera entregado, de una vez y para siempre a la ceremonia y al sortilegio de las tardes, y de una manera sumisa. Después del periodo de las prohibiciones, había terminado por darse cuenta de que ellas mismas eran una fuente de alimentación: si una tarde se había forzado en eludir la contemplación, la sola idea de que al día siguiente esa omisión iba a ser reparada, tenía en él un efecto de acumulación, como si la espera del otro día lo cargara aún más de ganas de ver, como si la agudeza de su mirada, su capacidad de observar, su estado de atención y la vibración de sus sentidos llegaran, luego de la provocación de la víspera, a su punto más alto. (37-38)

La prohibición, como ya mencionaba George Bataille, se vuelve la mayoría de las veces un estímulo que invita a la transgresión; en este caso, la contemplación atraviesa un proceso de sofisticación, la postura de espía se eleva y adquiere un valor singular, finalmente: "Si alguien nos da un gran placer erótico, trataremos de encontrarlo de nuevo, una y otra vez. Toda experiencia positiva, todo éxtasis alcanzado, fortalece nuestra necesidad del otro." (Alberoni, 1994: 134) El voyeur del relato busca atender el espectáculo erótico con sumo cuidado, sin caer en la monótona reacción ante la repetición, hace del tiempo un recurso para incrementar sus fantasías (imaginadas durante el tiempo de jornada) y sus experiencias en vivo (orgasmos alcanzados en la totalidad mientras transcurre la escena).

Vale recordar que: “El erotismo del hombre difiere de la sexualidad animal precisamente en que moviliza la vida interior. *El erotismo es lo que en la consciencia del hombre pone en cuestión al ser.*” (Bataille, 2011: 33) En el caso del voyeur, la exhibición de la mujer es tan efectiva que lo descontrola: “Sus ojos exactamente a la altura del sexo abierto y dispuesto tardan en acomodarse a la realidad.” (38) es decir, la erotización de su espacio lo transporta a otro tiempo, uno ficcional, extra-ordinario.

Luego, el espectador sufre reacciones físicas concretas: “Él deja aparecer, subrepticamente, por su bragueta abierta, la cabeza de su pene. Palpa su estado de erección y verifica que tiene esa flexibilidad y textura óptimas, a mitad del crecimiento, a media expresión, estado indefinido, como la delicada sensación que comienza a invadirlo.” (38) El deseo lo asedia, la chica (aun sin verlo) consigue lo que busca desde el principio: disciplinar su excitación.

Francesco Alberoni pone de manifiesto el relevante papel de la mujer en las relaciones eróticas heterosexuales, argumenta que ella posee un poder especial: el de fingir o no su estado de placer; el hombre, al contrario, es traicionado por su cuerpo: “La vagina está cerrada, no se ve, tiene que abrirse. Sólo un acto de *voluntad* hace que se abra. Mientras que el pene no necesita de la voluntad. La erección es involuntaria.” (1994: 77) Dicha postura respalda mi hipótesis acerca de que, en este espectáculo erótico, la mujer es quien ejerce el poder, ella instaura su orden.

En este momento del relato ambos sexos son expuestos: el de la chica, por voluntad en el espacio de la escena; el del observador, de manera involuntaria en la sala, misma que: “está cada vez más a oscuras a medida que avanza la tarde y se acerca la noche. A la penumbra de su cuarto se corresponde la luminosidad del cuarto de enfrente. Ella levanta sus piernas, las cruza, las descruza.” (38-39) Todo esto mientras ella habla por teléfono y: “Él sabe que esa llamada tampoco está separada de la escena. La voz, es de suponer, le está diciendo propósitos que se convienen perfectamente con la situación de desnudez y de soledad que muestra sus diferentes cantos y dispone sus figuras sobre

una cama, entre las siete y las ocho, en la calle Diez. La llamada se ha producido regularmente en todos estos años, desde que él observa y goza.” (39-40)

Queda claro que mientras la iluminación en la alcoba de la chica «amplifica sus gestos», éstos cobran una suerte de reacciones por el lenguaje que se desliza en el teléfono; este último se lee como el medio “fetichista”, como la simulación del pene del espectador que goza cada función porque: “En el erotismo (masculino) [...] No se vive cada encuentro como la continuación del precedente, sino como algo totalmente nuevo, como una nueva experiencia, una nueva prueba. El encuentro erótico puede salir bien o mal y se lo juzga en cada ocasión.” (Alberoni, 1994: 137) Además, la chica a lo largo de los años ha perfeccionado todos sus movimientos en escena sin perder el toque placentero.

Difiero, entonces, acerca de que: “el texto liga el énfasis a la excitación sexual, a la promesa de ofrecer satisfacción en términos narrativos al lector masculino, cuya transformación en espectador le facilita observar una relación sexual en la cual se da la identificación con el personaje masculino que actúa por él.” (Uribe, 1994: 26) El relato brinda una reciprocidad erótica que no busca exacerbar el papel del hombre, al contrario, la mujer termina domesticándolo para lograr que ambos alcancen el orgasmo al mismo tiempo:

El pene ha pasado de la flexibilidad a la turgencia plena. Es como un arma que apunta directamente a las múltiples bocas de la muchacha. Su poder de fuego está concentrado, y pugna por salir pero el ejercicio de autocontención al que ha sido sometido durante años y cuyo objeto ha sido disciplinar el estallido amoroso sincronizándolo perfectamente con el estallido que, calle de por medio, va a producirse, lo mantiene en su erección, como un animal a punto de dar el salto. (40-41)

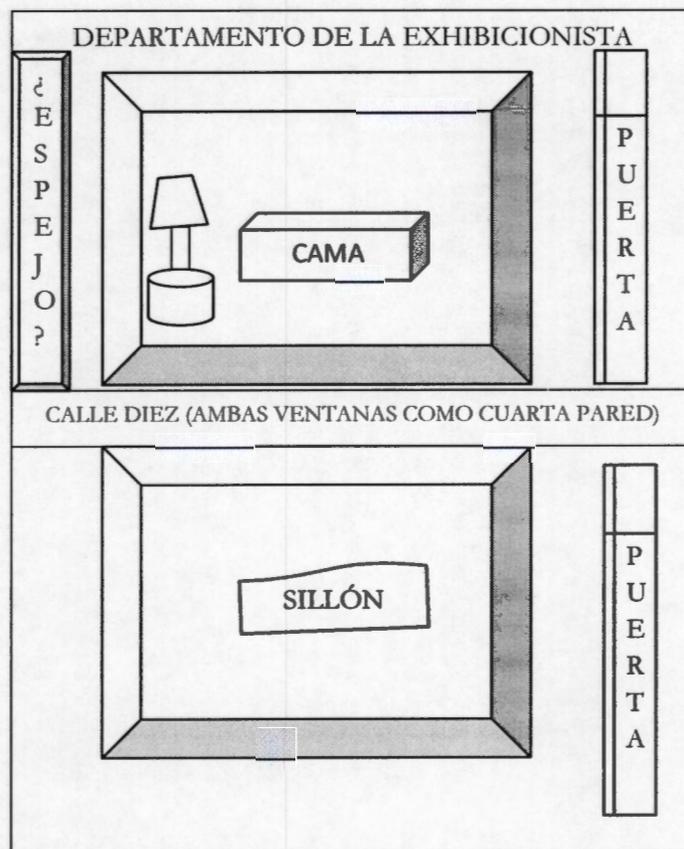
La reacción del espectador es por demás real, logra una eyaculación; al respecto, Uribe comenta: “Obviamente este espectáculo del cuerpo masculino no está dirigido a los ojos de la mujer que, por lo demás, no puede ver. Pero sí es ofrecido a la mirada de la lectora que constata esta nueva inscripción de lo masculino, esta nueva configuración ideológica del pene como marca emblemática

de la pérdida, del derroche, de la futilidad.” (1994: 27) Finalmente, lo que importa es el éxito de un orgasmo simultáneo, de la erotización de espacios: “Serenamente, el observador cierra los ojos y, antes de colgar el tubo del teléfono, oye una respiración armónica, de alguien que acaba de dormirse, luego de apagar la luz.” (41) La oscuridad total anuncia el término de la función.

La actriz siempre está consciente de que su ventana la expone en un marco preciso para sus movimientos eróticos, pero también de que la protege del contacto corporal con el espectador; jamás observa a su público, finge ignorarlo. Por su parte, el “mirador” sabe que, desde la otra calle, forma parte del espectáculo de la chica y que la cuarta pared es un recurso esencial para exacerbar el deseo sexual de ambos. Resultado: una representación irrepetible del Eros.

Vale la pena profundizar en este relato y reflexionar si es verdad la premisa de Rattner: “El exhibicionista y el mirón expresan la neurosis sexual de nuestro tiempo y son por ello mismo castigados, porque la época no quiere reconocerse en el espejo, que estos hombres sexual y psíquicamente enfermos le presentan.” (2005: 106) Desde mi perspectiva es una fuerte posibilidad, sin embargo, para evadir la condenación social el ser humano ha optado estratégicamente por una medida mucho más aceptable: la artística; si lo erótico se expresa por la literatura, el espectáculo, la música, la danza o la pintura, el individuo podrá disfrutar de él sin ser juzgado.

El diagrama que representa los espacios del relato se encuentra a continuación:



2.3.3 Pared/puerta

“Oír” es el ejemplo claro de la existencia de un Eros necesitado de expresarse más allá de dos cuerpos. En este relato existen tres mujeres unidas por la amistad y la complicidad; dos de ellas pretenden actuar, desde una alcoba, un goce sonoro en búsqueda de reacciones reales placenteras en la tercera, aquella que escucha desde una alcoba contigua (considerada aquí como la sala).

Una pared y una puerta a medio cerrar funcionan como una “cuarta pared” literal, concreta, no sólo figurada, empero, se derriba gracias a los ruidos que la traspasan y propician la

comunicación: “Las revelaciones atraviesan, por lo general, los muros; y llegan hasta los oídos, “Oír” el amor es oír hacer el amor a dos personas, o a una sola, entregada a su propia y devota contemplación. Una puerta que comunica a dos alcobas, grande, de madera fina y lustrosa y de goznes aceitados, pero que deja colar cierto aire entre sus batientes, chiflones suaves en las noches de invierno [...]” (42-43) El oído es un órgano caracterizado, en este cuento, como el gran descubridor de los secretos de alcoba y como un puente entre dos puntos de goce.

Aparece, pues, la figura del tercero,²⁸ de un testigo que constata, por medio de las voces que la tocan aun en la distancia, el acto erótico que dos mujeres realizan en la cama de al lado; no busca interrumpir la representación para ser parte de ella, prefiere reconocerse como una espectadora de “oídas”, capacitada para explotar su sentido auditivo y canalizar, a partir de él, la intromisión del deseo en su cuerpo:

Podría, incluso, todavía aventurarse hasta la puerta, golpearla con sus nudillos, sin hacer muy evidente su intención y, simplemente, decir que no quiere estar separada de la **función**,²⁹ que tal vez podrían arreglárselas las tres para compartir la misma gran cama. Pero los amores no se mendigan y la cuota que a ella le ha tocado recibir también habrá de tener sus bondades y compensaciones [...]” (43)

Como voyeur auditiva, la espectadora reconoce que “El deseo de los demás es parte de nuestro erotismo, lo alimenta.” (Alberoni, 1994: 181) Asistir a la función de carácter amatorio le proporciona la posibilidad de conocerse más a sí misma en el plano sexual y, por otra parte, estimula su imaginación con el fin de reconstruir mentalmente los verdaderos movimientos que la pareja de actrices lesbianas ejecutan del otro lado de la pared: “Está excluida sin estarlo realmente, porque las voces y suspiros que se oyen del otro lado de la puerta son insinuantes, no profieren

²⁸ En entrevista con Gabriela Mora, Tununa Mercado indaga acerca de la importancia del tercero en sus relatos: “En la escena erótica de esos textos siempre veía a alguien más, velando, excluyéndose o implicándose, como una especie de fantasma que acecha y reivindica su lugar. Supongo que la triangulación es uno de mis mitos y, si busco un poco más lejos, diría que uno de los mitos de nuestra cultura. Pongo al tercero o a la tercera por puro afán perverso.” (Mercado, 1997: 80)

²⁹ El subrayado es mío; la finalidad es resaltar el lenguaje espectacular del relato.

palabras a medio tono, ni le ahorran a su oído atento ninguno de los escarceos del cortejo amoroso.” (44)

Para la asistente, el encuentro entre amigas se le presenta como un espectáculo que fluye con máxima libertad; en él no se busca la competencia (como en una relación heterosexual), al contrario, hay una preocupación constante por el placer de cada una de las participantes y eso lo vuelve más enriquecedor.

Alberoni considera que en las relaciones determinadas por la amistad existe una suerte de transparencia u honestidad, no se finge tanto como en otro tipo de vínculos puesto que no hay necesidad, finalmente las amigas se conocen: “En efecto, sólo la intimidad erótica revela aspectos desconocidos y profundos de una persona. La confianza de la amistad permite un abandono sereno. No hay representación alguna, necesidad alguna de seducir, de mostrar.” (Alberoni, 1994: 174) Esto me permite aventurar una hipótesis del relato: ya que entre las mujeres existe un lazo tan íntimo, la espectadora no necesita observarlas para saber qué ocurre, reconoce en sus risas, gemidos y voces, sus impulsos y motivaciones.

La fórmula del relato es ésta: dos mujeres observan y una escucha, sin embargo, cabe recordar que sus papeles cambian según las circunstancias de cada ocasión; de esta manera existe una renovación sensorial, mientras un día alguna puede exaltar la vista y el tacto, al otro eleva el oído y la imaginación: “La elección en relación a objeto y momento –y por ello una más sublime prueba de amor– se paga con el cansancio ardiente deseado, con el anhelo por lo no repetido, por la fuerza de seducción no debilitada: por el cambio.” (Andreas-Salomé, 1998: 70) He ahí la importancia de intercambiar constantemente los papeles entre actriz y espectadora. La presencia de la mujer que funge como público es fundamental para las otras dos mujeres: “No está allí con ellas, es cierto, pero desde donde está incide con su presencia, marca los gestos de las otras que, sin integrarla, tampoco la

han segregado del todo; como si la guardaran de reserva y le atribuyeran una categoría de mucho peso, calificada, la de la escucha.” (44)

El relato parece recalcar, sobre todo, la importancia del placer auditivo en la mujer y permite considerar que no sólo los ruidos pueden ser origen de provocación, sino también los silencios:

Lo que oye no le ha producido todavía placer, pero el corazón le palpita. La enloquecen los paréntesis del diálogo en los que ellas seguramente se tocan o se peinan los cabellos con los dedos, o se buscan el cuello con los labios o las bocas con las bocas. Las había visto un rato antes, cuando estaban las tres juntas, intercambiar razones y, sin que en ese momento supusiera que iba a ser la silenciosa pero activa oyente de sus progresiones amorosas, se había exaltado particularmente por los límites hasta donde una de ellas dejaba llegar su sonrisa en las comisuras. Había allí una contención espontánea cuya sensualidad tal vez estaba dada por la lentitud con que el esbozo de sonrisa dejaba aparecer los dientes, provocando un ademán complementario en los ojos, de media asta, hondo como puede serlo una mirada escéptica.” (45)

Como puede leerse, mientras las actrices emiten sonidos propios de su acto amoroso, la espectadora genera una suerte de lista mental donde sugiere las posibilidades de acción: peinarse, tocarse, besarse, etcétera; su imaginación estalla y busca crear asociaciones entre lo que escucha desde que se cerró la puerta y lo que ha visto antes de la función, todo esto con el fin de excitarse al extremo.

Hasta este momento, la pareja de chicas exhibicionistas ha estado pendiente de su voyeur y, al saberla partícipe de su goce en un punto elevado, ocurre el primer desplazamiento de la cuarta pared (me refiero ahora a la puerta): “Una de las dos (¿o ella misma, pegada a la puerta para no dejar escapar ni el más mínimo suspiro?), casi seguramente una de las dos, en puntas de pie para no hacer ruido, se acercó a la puerta y la entreabrió. La oyente alcanzó apenas a colocarse fuera de la vista de las otras; su habitación estaba a oscuras y un haz de luz entró por la puerta, obligándola incluso a meterse a la cama.” (45-46)

La intromisión de la luz marca un momento de conexión entre ambas alcobas, una irrumpe en la otra, el escenario se opone a la sala donde alguien se reacomoda para poder seguir con su rol de

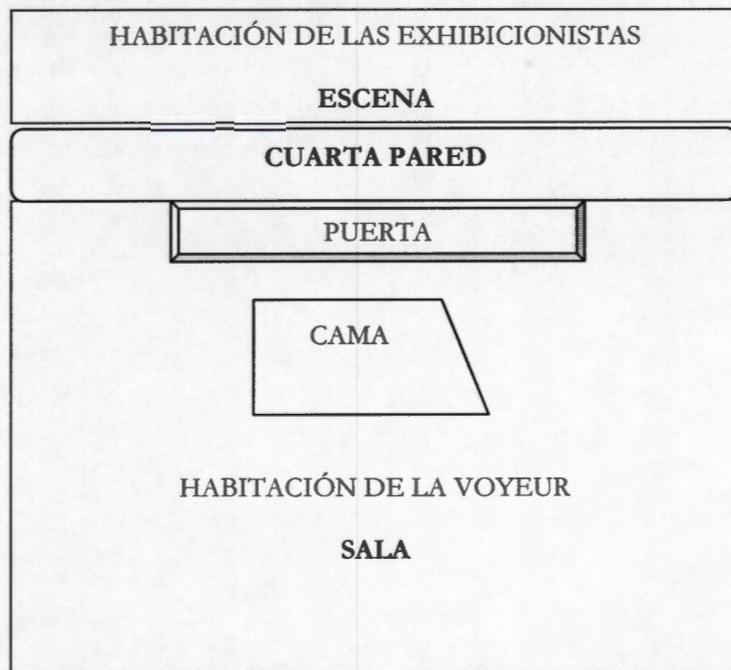
público-espía: “La puerta entreabierta funciona en el texto como una instalación que sugiere connotaciones de comunicación y división simultáneamente, ya que estructura la narrativa en dos espacios separados pero mutuamente dependientes: el espacio de la imaginación [donde se encuentra la chica voyeur que escucha y se erotiza] y el espacio de la acción [donde las dos chicas ejecutan sus prácticas amoratorias]” (Uribe, 1994: 20)

Con un triángulo erótico por demás explícito, el momento de mayor placer se acerca y se proyecta a través del órgano auditivo: “Su oído siente los roces, su imaginación los descompone en infinitos puntos de goce que se desparrraman por su piel; percibe la respiración agitada de una u otra como si tuviera una boca pegada a su oreja; una risa disparada en la noche se le cuele entre las piernas y vibra entre sus pechos.” (46) La libertad de dichas mujeres para expresarse surte efecto en las sensaciones reales de la que disciplinadamente escucha desde su alcoba; ellas imponen su orden de actuación y delimitan su espacio.

Vale apuntar una reflexión sobre la importancia del murmullo en la esfera femenina para darle unidad al argumento de este espectáculo erótico no enfocado en las zonas erógenas por excelencia: “Hay que hacer poco esfuerzo para imaginar la extensión ilimitada del susurro en el universo femenino: una vez soltado, sus ecos cercanos, la tersura de su roce junto al oído, la leve expulsión de aire a través de los labios que se convierte en silbido al ritmo de una labor, el decir quedado del diálogo con diferentes ausentes, el jadeo del alumbramiento, poco a poco ocupan todo el espacio y se apoderan de cualquier resonancia.” (Mercado, 1994: 43)

Finalmente cabe advertir la cualidad creadora del trío amistoso. Mientras unas dan pauta a la fantasía, la otra simplemente acepta y trabaja con el material que tiene a su alcance para reelaborarlo hasta que todas quedan satisfechas; se trata de un Eros que busca trascender cuerpos y espacios a pesar de un aparente obstáculo como es una pared real.

El esquema del relato queda bosquejado así:



Capítulo 3. El lector y la imaginación como fuente erótica

En el transcurso de esta investigación he indagado acerca del erotismo como una representación escénica, como un espectáculo montado por personajes de ficción, meramente literarios; a continuación abordaré el papel del lector, ya que sólo a partir de un proceso de lectura es posible conocer las escenas eróticas que he planteado y analizado.

El lector ideal de los relatos de *Canon de alcoba* debe poseer ciertas características, en primer lugar debe reconocer que el texto literario es, sobre todo, ficción. Por lo tanto, aunque los cuentos se presenten como propuestas espectaculares y verosímiles, no debe perderse de vista que no son reales.

Para los personajes (actores o espectadores) que son parte de la diégesis, todo tipo de acción que ejerzan desde su rol está permitida, sin embargo, el lector debe limitarse a reaccionar de manera artística frente a su lectura; así, el lector de "Ver", por ejemplo, no buscará tener una erección real como el voyeur que observa a la chica por la ventana.

Una particularidad más del lector ideal estriba en un conocimiento considerable respecto al tema, en este caso, el argumento específico de "Antieros", "Ver" y "Oír" que es, en definitiva, el Eros; de esta manera el lector establece un puente de comunicación más estrecho con el autor de la obra literaria³⁰ y éste favorece la adecuada interpretación de la misma.

A pesar de mi propuesta para leer los cuentos como una puesta en escena, debe quedar claro que el lector jamás será un espectador, dado que no asiste a una representación real, sin embargo: "Una de las grandes ventajas que tiene el lector, en comparación con el público, es que está más cerca del trabajo original del escritor-" (Hayman, 1998: 113)

³⁰ Cabe mencionar que "[...] la obra literaria tiene dos polos que pueden denominarse el polo artístico y el estético: el polo artístico es el texto del autor, y el estético es la realización que hace el lector. En vista de esta polaridad, se hace manifiesto que la obra misma no puede ser idéntica al texto ni tampoco a su actualización sino que debe ser situada entre esos dos extremos. Inevitablemente tendrá que tener un carácter virtual en cuanto no se la puede reducir a la realidad del texto ni a la subjetividad del lector, es a partir de esta virtualidad que se deriva su dinamismo." (Iser, 1982: 226)

El papel del lector se enriquece con la información dada por las escenas eróticas de los relatos, es decir, descripciones que funcionan como acotaciones acerca de movimientos, espacios, personajes, utilería, luces, etcétera. Al respecto, Domínguez lanza la pregunta: “¿Resulta igual ver una película que ir al cine a ver la cinta basada o inspirada en una obra? No puede ser lo mismo, entre otras razones, porque la experiencia de su lectura —de imágenes o de recursos— provoca estímulos diferentes. El lector es mucho más libre que el espectador en el momento de actualizar, dar cuerpo y sentido a una imagen, una acción o un personaje.” (2009: 11) El poder de la imaginación se presenta ante el lector como su instrumento más valioso frente a la obra literaria, gracias a ella su mente podrá volver a un texto de múltiples maneras.

Los relatos elegidos para esta investigación son regularmente explícitos, no obstante, el lector atento observará que no todo está dicho, hay datos que simplemente sugieren acciones, presencia de objetos, etcétera; esto no es una limitante en la interpretación, al contrario:

Son los huecos que van surgiendo en el diálogo, las cosas que faltan, las escenas aparentemente triviales, eso es lo que estimula al lector a suplir los blancos con sus propias proyecciones. El lector resulta atraído hacia los acontecimientos haciéndolo proveer lo que se quiere decir a partir de lo que no se dice. Lo dicho sólo parece adquirir significación en tanto refiere a las omisiones; es por medio de implicaciones y no a través de afirmaciones que se da forma y peso al significado. (Iser, 1982: 228-229)

El lector de los relatos de Tununa Mercado ya no debe desligar en ningún momento su imaginario del espacio erótico dado que éste es el eje medular de la narración y, por ende, de la representación escénica que planteo. Toca, pues, a los lectores, discernir sobre el Eros, sobre las maneras en que puede representarse, tener acceso a lo que se ha leído y, con la fantasía, expandir los horizontes hasta satisfacer, de ser posible, toda expectativa depositada en los textos.³¹

³¹ Iser explica el proceso de comunicación entre lector y texto de la siguiente manera: “Comunicación en literatura, entonces es un proceso puesto en movimiento y regulado, no por medio de un código pre-establecido sino a través de una interacción recíprocamente restrictiva y magnificadora entre lo explícito y lo implícito, entre lo encubierto y lo revelado. Lo encubierto impulsa al lector a la acción pero esta acción es controlada por lo revelado; lo explícito a su vez se transforma cuando lo implícito se hace manifiesto.” (1982: 229)

El ser humano ha buscado, a lo largo de la historia, explotar todas las posibilidades para expresarse plenamente y manifestar sus angustias, sus anhelos, sus fracasos, sus triunfos, sus pasiones, etcétera; el arte le ha funcionado para tal propósito y, por si fuera poco, le ha permitido crear redes de información que alcanzan a diversas personas con las cuales existe cierta identificación social.

La literatura y el teatro son apenas dos medios idóneos para profundizar de manera artística en el tema del erotismo, ya sea por medio de un libro, ya sea por un cuerpo en escena; ambas opciones están destinadas a transmitir una idea seductora a determinado receptor: “al leer ponemos nuestros ojos en el elemento que es invisible en la representación.” (Hayman, 1998: 15)

El espectáculo erótico, como se ha visto en los cuentos de *Canon de alcoba*, no requiere de una multitud para ser representado y contemplado, basta contar con un espejo para observar una autoerotización o con un libro si es que solamente quiere leerse: “En cualquier obra de teatro las emociones que el escritor trata de generar están ampliamente sujetas a una reacción colectiva, pero el individuo aislado puede formar una impresión viva de la emociones si usa su imaginación.” (Hayman, 1998: 22) Si el lector es disciplinado y atiende con suma atención las descripciones de dichas representaciones artísticas le conviene seguir el siguiente consejo: “Trate de recordarse usted mismo cómo se verá el escenario, qué tipo de atmósfera evocaría, cómo la acción llenaría el espacio, cómo los impactos –simultáneos o por separado– afectarían al público. Lea todas las acotaciones con especial cuidado.” (Hayman, 1998: 131) Y disfrutará, como lector, de la experiencia a la que se ha sometido por su voluntad.

La imaginación³² es el motor creativo que le permite al lector contemplar la representación escénica del erotismo en “Antieros”, “Ver” y “Oír”, aun sin observar cuerpos de verdad actuando en tiempo real, basta la lectura para estimular el trabajo mental y obtener inmensas satisfacciones.

Así como un relato jamás lo dice todo, un espectáculo erótico tampoco lo contiene todo. Supongamos que leemos los detalles de una escenografía que no es la que se espera, quizás es demasiado escueta o exagerada en adornos, entonces la imaginación entra en acción para modificar el panorama: “la fantasía brota a veces naturalmente de la circunstancia maravillosa, de la atmósfera irreal, fluida, ligera o ridícula que arroja de pronto fugaces resplandores.” (Baty, 1996: 232)

Por otro lado, curioso detalle es considerar que cuando se lee un texto de índole espectacular, como los recopilados en esta investigación: “La acción ocurrida en la imaginación del lector se parece más a un ensayo que a una representación, ya que lo puede detener cada vez que quiera que sus colores experimenten una modulación alternativa de voz o un énfasis.” (Hayman, 1998: 83) Es decir, la libertad del lector es insólita en comparación con otros receptores que no podrían, por ejemplo, modificar una pintura, cambiar una escena de cierta película, alterar una pieza musical, etcétera; aquí basta con detener la lectura y la imaginación le ofrecerá un abanico de versiones, puesto que la obra no ha sido concretizada en materia real, y es que:

Para expresar la vida, para conmovernos profundamente, el arte necesita sobrepasar el plano de las apariencias y hallar el espíritu bajo la materia. No puede tener éxito más que procediendo por sugestión, y suscitando, gracias a los medios que le proporciona su lenguaje convencional, el trabajo de nuestras facultades imaginativas para hacerlas colaborar con él, en lugar de paralizarlas con ilusorias precisiones. (Baty, 1996: 229)

Quisiera rematar con una frase para el lector de esta investigación quien, página a página, se ha adentrado en la representación escénica de los relatos: “Explore y explote todas las oportunidades del teatro mental. [...] Su imaginación puede hacer todo lo que usted le permita. Sea generoso con ella.” (Hayman, 1998:132)

³² La RAE define a la imaginación como: a) Facultad del alma que representa las imágenes de las cosas reales o ideales; b) Aprensión falsa o juicio de algo que no hay en realidad o no tiene fundamento; c) Imagen formada por la fantasía y d) Facilidad para formar nuevas ideas, nuevos proyectos, etc.

Conclusión

En el transcurso de este trabajo he planteado y argumentado mi hipótesis referente a la representación escénica del erotismo en tres relatos de *Canon de alcoba*: “Antieros”, “Ver” y “Oír”. Dichos cuentos eróticos aceptaron una lectura teatral, ya que la misma narración los presentaba como verdaderos espectáculos de goce, razón por la cual habría de existir necesariamente un actor y un espectador en cada uno de ellos. A continuación presentaré los puntos concluyentes de la investigación.

En “Antieros” se instaura la limpieza, se ordena una casa que posteriormente será el espacio apto para crear una atmósfera cobijada de vapores y movimientos con el fin de culminar con el orgasmo de la protagonista dentro de un espacio nada común para el Eros: la cocina; en “Ver” la chica disciplina al voyeur de tal suerte que éste ordena y condiciona todo su día para asistir puntualmente a la exitosa función donde ambos logran, de forma extraña, un orgasmo simultáneo; en “Oír”, el reparto casual de papeles entre las chicas hace pensar que las amantes modifican constantemente su orden de acuerdo al rol que les corresponde en cada espectáculo auditivo: ser actriz o espía. Hasta aquí se comprueba el primer objetivo, las narraciones son presentadas estrictamente desde la postura femenina y siempre se busca un orden específico: de cosas, de conducta o de reparto de papeles.

“Antieros” fue un caso interesante dado que la representación (que exalta el sentido del tacto) se componía de un solo personaje: una mujer que, por sus características narcisistas, podía desdoblarse. Por un lado, ella actuaba un rito erótico que comenzaba con la limpieza de la casa, por el otro, encontraba a su espectadora en su reflejo, mirándose en el espejo; en “Ver” el espectáculo se constituía por una pareja heterosexual; la chica hermosa, joven, pero sobre todo, exhibicionista, actuaba, desde seis años atrás, para un hombre voyeur que adiestraba sus ojos y, como excelente

espectador, la observaba desde su ventana; en "Oír" se lee una representación erótica que funciona gracias a un trío lésbico, en esta relación el exhibicionismo y el voyeurismo no se dan solamente con la vista, el verdadero goce llega por medio de los oídos. Segundo objetivo comprobado: cada relato muestra variantes en la manera de concebir el espectáculo erótico según el número (uno, pareja, trío) y las características (narcisistas, exhibicionistas o voyeristas) de los personajes que lo conforman; si se lee con cuidado resulta que otra diferencia estriba en que cada cuento se enfoca en un sentido particular: tacto, vista y oído, respectivamente.

Ahora bien, la comunicación entre actores y espectadores es posible gracias a un recurso imprescindible en todos los relatos: la cuarta pared. En "Antieros" la cuarta pared se encuentra representada por un espejo colocado en la vitrina, éste desdobra la identidad de la protagonista, separando así, actriz de espectadora; en "Ver", el par de ventanas colocadas a la medida exacta calle de por medio da cabida a la visibilidad del espectáculo, y en "Oír", una pared concreta, real, y una puerta, funcionan para dividir y al mismo tiempo unir los ruidos del Eros. Se cumple el tercer objetivo que consistía en comprobar que el recurso del teatro funciona porque tiene relación directa en tiempo y espacio con el espectador y esto genera una suerte de dinamismo por medio de la cuarta pared, gracias a la cual se perciben las acciones.

Con el análisis de los actores-personajes, se evidenciaron sus estrategias (obsesiones, movimientos, ruidos, etcétera) para elaborar funciones eróticas destinadas a provocar los sentidos de los espectadores-personajes quienes, en el transcurso del proceso de goce, se involucraban en una suerte de recepción escénica. Por último, se probó que el uso del espectáculo, en los relatos de esta investigación, funciona como una técnica factible para brindar una idea fresca y artística del erotismo. Los cuerpos escriben el deseo desde la alcoba pero éste no se queda ahí, sale a escena para transgredir el orden del espacio, de la intimidad, del otro. Y, por si fuera poco, se pone de manifiesto

la grandeza del deseo: puede habitar la escritura y, desde ahí, desde la página estática, adquirir movimiento con la palanca, siempre efectiva, de la imaginación lectora.

Como el lector puede apreciar, todos los objetivos que buscaban resolverse fueron logrados de manera satisfactoria. “Antieros”, “Ver” y “Oír” de *Canon de alcoba* contienen un tinte espectacular que invita a aproximarse al erotismo desde una postura artística que jamás culmina en la monotonía sino en el incremento del placer —del cuerpo y del texto—.

BIBLIOGRAFÍA

- Alberoni, Francesco. *El erotismo*. Trad. Beatriz E. Anastasi de Lonné. Barcelona: Gedisa, 1994.
- Andreas-Salomé, Lou. *El erotismo*. Trad. de Mateu Grimalt. Barcelona: Hesperus, 1998.
- Bataille, Georges. *Las lágrimas de Eros*. Barcelona: Tusquets, 1997.
- _____. *Historia del ojo*. México: Tusquets, 2006.
- _____. *El erotismo*. México: Tusquets, 2011.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 2008.
- Baty, G. y R. Chavance. *El arte teatral*. México: FCE, 1996.
- Diderot, Denise. *Paradoja sobre el comediante. Carta a dos actrices*. Ed. Mauro Armiño. Madrid: Valdemar, 2003.
- Domenella, Ana Rosa. "Canon de alcoba: texto de goce". *Iztapalapa Revista de Ciencias y Humanidades* 37(1995): 79-90.
- Domínguez Cáceres, Roberto. *Literatura: imaginación, identidad y poder*. México: ITESM, 2009.
- Doron, Roland y Françoise Parot. *Diccionario Akal de psicología*. Trad. Bernadette Juliette Fabregoul y Agustín Arbesú Castañón. Madrid: Akal, 1998.
- Dorsch, Friedrich. *Diccionario de psicología*, 4ª. ed. Barcelona: Herder, 1991.
- El pequeño Larousse ilustrado*. México: Larousse, 2005.
- Emilievich, Vsévolod. *El actor sobre la escena: diccionario de práctica teatral*. México: UAM, 1986.
- García Barrientos, José Luis. *¿Cómo se comenta una obra de teatro?* Madrid: Síntesis, 2008.
- García Calderón, Myrna. "La escritura erótica y el poder en *Canon de alcoba* de Tununa Mercado". *Revista Iberoamericana* LXV (1999): 373-382.
- Garrido Domínguez, Antonio. *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis, 1996.
- Hayman, Ronald. *Cómo leer un texto dramático*. México: UAM, 1998.

- Imbert, Gérard. "De lo espectacular a lo especular (*apostilla a la Sociedad del Espectáculo*)". *Cuadernos de Información y Comunicación* 9 (2004): 69-81.
- Iser, Wolfgang. "La interacción texto-lector: algunos ejemplos hispánicos". *Revista Canadiense de estudios hispánicos* 6 (1982): 225-238.
- Kowzan, Tadeusz. *Literatura y espectáculo*. Madrid: Taurus, 1992.
- Mercado, Tununa. *Canon de alcoba*. Buenos Aires: Ada Korn, 1988.
- . *En estado de memoria*. México: UNAM, 1992.
- . *La letra de lo mínimo*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 1994.
- . "La caja de la escritura". *La caja de la escritura. Diálogos con narradores y críticos argentinos*. Ed. Marily Martínez Richter. Madrid: Iberoamericana, 1997: 19-34.
- y Gabriela Mora. "Entrevista a Tununa Mercado". *Hispanérica* 62 (1992): 77-81.
- Moliterno, Trinidad. "Bajo la lupa. Entrevista a Tununa Mercado". *Revista Periplo* XIV (2012): 66-73.
- Ostrov, Andrea. "Canon de alcoba. Una pornografía de la diferencia". *Hispanérica* 66 (1993): 99-108.
- . "Canon de alcoba: recetario para una escritura". *El género al bis. Cuerpo, género y escritura en cinco narradoras latinoamericanas*. Córdoba: Alción, 2004: 131-170.
- Pavise, Patrice. *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós, 1996.
- Piéron, Henri. *Vocabulario de psicología*. Trad. de Agustín Castañón y Bernadette J. Fabregoul. Madrid: Akal, 1993.
- Rattner, Josef. *Psicología y psicopatología de la vida amorosa*. México: Siglo XXI, 2005.
- Stanislavsky, Constantin. *Un actor se prepara*. Trad. Dagoberto de Cervantes. México: Constanca, 1977.
- Terán, María. "El fragmento como estrategia para una escritura de lo erótico en *Canon de alcoba*, de Tununa Mercado". *Hologramática* 3 (2009): 3-10.

Uribe, Olga T. "Modelos narrativos de homosexualidad y heterosexualidad en el reino de los sentidos de *Canon de alcoba*. «Ver», «Oír» y «El recogimiento»: Tres textos de Tununa Mercado". *Latin American Literary Review* 22 (1994): 19-30.

Urtasun, María. "Territorios desangrados en la narrativa argentina de los años 60/70". *Hologramática* 3 (2009): 17-31.

Vínculos:

Argenmex. "Tununa Mercado y Noé Jitrik". Temporada 2009.
<<http://www.youtube.com/watch?v=fhWYercSfGs>> (15 enero 2013).

Audiovideoteca de Buenos Aires. Literatura. "Tununa Mercado".
<http://www.buenosaires.gob.ar/areas/com_social/audiovideoteca/literatura/mercado_bio_2_es.php> (15 enero 2013).

"El fantasma". Parte uno de dos. Carina Maguregui, Silvia Hopenhayn y Tununa Mercado.
<<http://www.youtube.com/watch?v=SdO5gvZtZ20>> (15 enero 2013).

"El fantasma". Parte dos de dos. Carina Maguregui, Silvia Hopenhayn y Tununa Mercado.
<http://www.youtube.com/watch?v=fSOuh5yQC_0> (15 enero 2013).

Revista *Periplo*. "Bajo la lupa. Entrevista a Tununa Mercado".
<<http://www.youtube.com/watch?v=o3JiBf7uBlQ>> (15 enero 2013).

Revista *Periplo*. "Bajo la lupa. Entrevista a Tununa Mercado II".
<<http://www.youtube.com/watch?v=zvFeV7KAoio&feature=relmfu>> (15 enero 2013).