

La recepción de género de la escritora argentina Tununa Mercado

1. El “anticanon” como modelo de escritura femenina.

Lo primero que debemos analizar es el mismo título de la obra de Tununa Mercado: *Canon de alcoba*. Dos términos sustantivos se enlazan a través de una preposición. Estos dos vocablos nominativos (“canon” y “alcoba”) son definidos por la misma autora en el epígrafe general de la obra:

De Canon (lat. canon). Fuga denominada perpetua, en la que las voces van entrando sucesivamente, repitiendo cada una el canto de la que antecede. Norma. Regla. Precepto sobre la manera de hacer algo.

Alcoba (del árabe al-qubba, la cúpula, la bóveda, el gabinete). Aposento destinado para dormir. Antiguamente, tertulia que los virreyes de México tenían en su palacio. [1995, 11]

Así pues en la primera palabra hallamos una fuga, una escapada del canon que se ha estipulado a través de lo que el espacio masculino ha considerado como correcto, real o verosímil en la sociedad. Este “anticanon”, que se activa desde el mismo epígrafe de la obra, no solo tiene una conexión completa con ese conjunto de normas sociales que “lo masculino” ha especificado como normativo socialmente, sino también se establece una conexión con el erotismo femenino, esa idealidad de la sexualidad de la mujer que también ha sido procesada por el lenguaje social masculino, y en especial el discurso avanzado por el psicoanálisis (teoría controlada por científicos también del sexo masculino). Y no solo esto, sino que también este “anticanon” se abalanza contra el fijado discurso literario clásico marcado como válido: este *Canon de alcoba* se escribe sin sujetos definidos, sin un espacio ni un tiempo concretos. La misma Tununa lo expresa del siguiente modo en el prólogo a la edición española con la siguiente palabras: “Este libro se escribió sin pensarse como libro” [1995, 7] y más adelante: “No quería protagonistas, eludía en la medida de lo posible los sujetos, prefería los verbos a las personas del relato, me exponía con terquedad al desafío de trabajar sin ceñidores literarios.” [1995, 7] En el cuento que aparece en el apartado titulado como

“Antieros” se narra a través de una serie de verbos en infinitivo, sin un sujeto que ejecute la acción (aunque percibamos que se trata de una personaje femenina mediante la descripción erótica de su corporalidad). Esta idea de la necesidad de fracturar el canon clásico literario que ha sido producido por el sexo masculino podría enlazarse con Virginia Woolf y su reconocida obra *Una habitación propia*, especialmente con la parte en la que analiza cuántas mujeres escritoras aparecen en las Historias universales de la literatura (casi en su totalidad escritas por hombres), y también con Ellen Moers (1985) y con el interesante ensayo de Gubar y Gilbert (1979). Así, la ausencia de un sujeto femenino narrativo en la textualidad de Tununa se conecta con esa nulidad femenina en la Historia (masculina) de la literatura universal.

Por otro lado, el segundo término sustantivo del título se refiere a la “alcoba”, al espacio de reclusión o intimidad en el que el sujeto femenino desarrolla su identidad como individuo, y que de nuevo referencia a la obra de Woolf, concretamente con su idea de que la mujer precisa un espacio propio en el ámbito doméstico para dedicarse a la escritura, a la lectura y al estudio.

2. Procesar el anticanon a través de la sexualidad femenina: la libertad del deseo a través de los sentidos y la masturbación.

En el cuento “Ver” se percibe una estrategia clara de escapada a ese canon sobre la sexualidad que ha querido establecer el hombre y, en especial, esa normativa remarcada y ejecutada mediante las prohibiciones que se le otorgan al cuerpo femenino y su erotismo:

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 período de prohibiciones, había terminado por darse cuenta de que ellas mismas eran una fuente de alimentación: [...] [1995, 37]

La masturbación femenina se configura en este anticanon como un espacio de libertad que ataca el idealismo estructurado por el sujeto masculino, quien estipula una imagen de la mujer pura, arrancada de su propia sexualidad. Las estrategias de autoplacer que procesa la mujer, además, le permiten completar su deseo erótico en soledad, sin la necesidad del cuerpo masculino. La norma que fuerza la dualidad sexual que necesita dos cuerpos del sexo contrario se corrompe a expensas del amor placer en solitario. En el mismo cuento (“Ver”) la masturbación, por tanto, se configura como un acto que refleja poder, pues la mujer se ofrece como sujeto, ya que no necesita al otro (aunque sea físicamente, porque sí que está escuchando al hombre; y, en este sentido el hecho de escuchar se transforma en un evento erótico):

Ella habla por teléfono. Simplemente. 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. Puede parecer una caricia distraída la que ahora imprime su dedos en la profunda hendidura de sus nalgas, puede pensarse que ese tamborileo es sólo una forma de rascarse, pero no, aún cuando ella siga hablando por teléfono, esos movimientos de su mano no son gratuitos y, cada uno, le provoca un breve, intenso éxtasis. [1995, 38-39]

El efecto erótico de escuchar en la distancia elimina el placer que producen otros sentidos pero exacerba más el deseo y las fantasías. La imaginación se dispara y produce imágenes que otorgan mayor satisfacción. Esto, por su parte, procesa el poder de participar en el acto sexual pero desde fuera. Así se desarrolla en el cuento “Oír”:

Está excluida sin estarlo realmente, porque las voces y suspiros que se oyen del otro lado de la puerta son insinuantes, no profieren palabras a medio tono, ni le ahorran a su oído atento ninguno de los escauceos del cortejo amoroso. La risa que se 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. 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 de todo; como si la guardaran de reserva y le atribuyeran una categoría de mucho peso, calificada, la de la escucha. [1995, 42]

Y de manera más explícita, también en “Oír”:

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. [1995, 43]

La fantasía se hace más potente cuando la que escucha imagina lo que harán las otras en la habitación contigua:

Ella estaría mirándose ahora, con esos ojos, en los ojos de la otra, extrayendo con intensidad el secreto mensaje que había 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. [1995, 43]

Más abajo, las dos mujeres aceptan que la “escuchante” entre también en el juego, configurando un triángulo, y las vea: en este instante, de nuevo, se rompe el maniqueísmo machista que estipula el canon de la dualidad. He aquí, por tanto, una muestra más de este “anticanon”:

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. Su oído siente los roces, su imaginación los

descompone en infinitos puntos de goce que se desparraman 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 cuelga entre las piernas y vibra entre sus pechos, y las palabras que apenas alcanza a captar su oído, en su boca se convierten, al repetir las, en un eco de las amantes: [...] [1995, 43-44]

En este juego eterno del deseo, del escuchar y del mirar(se), la mujer se une en su sexo a las demás sujetos de su sexo para interpretarse en su propio código, entre su infinitud vital y su fallecimiento (hay que recordar que en la poesía tradicional el orgasmo, en especial el femenino, se solía metaforizar con la muerte). Así se describe en el cuento “Juicio final”:

Bajo el árbol, plurales, indiscriminados entre la vida y la muerte, dentro de un recinto hundido, cada uno ata y desata los nudos de su propio ovillo, agrupando los núcleos en una inmensa bola que terminará por incluirnos para finalmente deslizarse más allá del cerco señalado por los testigos. [1995, 56]

Aquí, incluso, se percibe la necesidad de unión para alcanzar la unidad completa: la bola se representa en este caso como unificación de la mujer que cruza la línea, el límite configurado por el hombre (testigo), tal y como hizo el caballo de Troya: la mujer debe “penetrar” en el espacio masculino para instalarse allí y trazarse (o textualizarse) con su propia identidad, dejando de ser un sujeto externo.

Por otro lado, el sujeto se funda en primera persona, representado además en el plano onírico: los sueños-fantasías son, en definitiva, espacio de poder y control, ya que se oponen a la norma de la vigilancia masculina:

Territorio perdido, territorio recuperado, el sueño tiene primero la intermitencia de la respiración para luego ser la bocanada que impulsa al velamen de mi única andadura posible. Imágenes-palabras, sin contornos, sólo escorzos; sin sonido, sólo ecos en desamparo. El canto de la alondra interrumpe la larga sesión de los amantes, al sueño lo cercena ese redoble, primero lejano, del alba. [1995, 62]

El deseo, pues, se “textifica” como un poder inmaterial: la liberación sexual de la mujer se contextualiza en la no necesidad del otro para recibir el placer sexual. Se trata, por tanto, del poder de la masturbación, el amor individual, solitario, sin límites que lo fijen. En “La casa del deseo”:

Era tal vez esa distorsión, esa dispersión de los sentidos, sin embargo en-marcadas, encerradas dentro de límites, en el espacio lineal de los pasillos del museo, una locura custodiada y protegida por lebreles, lo

que insinuaba ese comienzo de deseo, progresivamente extenso. Una luminosidad de gracia, inequívocamente sexual y buscona, se expandía por entre las costillas, temblorosa al borde de los labios. No eran el desnudo, ni el acoplamiento explícito, ni la pornográfica belleza unificadora los que portaban la excitación, sino el olor penumbroso, las formas insolentes de la irrealidad, la morbidez de las superficies, la rebeldía de la materia pugando por salirse y penetrar por el ojo-órgano de la piel hasta el lugar de la cópula. [1995, 79]

La celda aquí aparece como un espacio íntimo, que separa el interior del exterior (la ausencia de libertad en el espacio cerrado se convierte en la libertad procesada por el deseo de la masturbación:

La celda, espacio de la culpa, tiene la alternativa de la luz y del follaje distante a la hora en que vuelven los pájaros. Represión del adentro y liberación del afuera: una hoja planea por el remolino del aire, es como una mano en el sexo. Levanta, yergue, moja, contrae, dilata. La reclusión debió ser como un acumulador de voltaje erótico que concentraba su energía y computaba las astucias más inauditas, recursos inimaginables. El borde del místico sayal, los ángulos del devocionario, la filigrana del candelabro, los privilegios de la soledad. Una imaginería que dejaba exhausta a la imaginación. [1995, 81]

La celda, pues, es un lugar limitado, representador del canon religioso cristiano. La masturbación, además, puede entenderse como ritual sagrado.

Pero, sin embargo, el deseo femenino también gesticula alrededor de la necesidad de un encuentro con el sujeto masculino, una unión con él para, con la comunión de sus dos sexos, perfectamente configurados para acoplarse, deslizarse ambos sujetos conectados hacia la fractura de la dualidad, venciendo, en todo caso, la unicidad. En "Teoría del amor" se establecen estas hipótesis del uno:

La idea de una persecución, tal vez. El movimiento de la persecución se da en ese zigzag. Más que un vaivén de segmentos iguales se trata de una ida y de una vuelta que se enlazan en tramos de diferente intensidad creando una textura ondulante, de volúmenes redondos. Qué extraña constitución, el lazo que une lo que está detrás con lo que está delante y, en el medio, un canal en sombras, húmedo y desesperado, prensil, laxo, que de un punto a otro, de uno a otro nudo genera todas las tribulaciones y significa ambos polos, los inflexiona sin que uno tenga la supremacía sobre el otro, pero sí formas de entrega que varían según el objetivo se desplace con una idea de unidad o elija la alternancia en un primer momento y la totalidad después. El mecanismo sólo es dualista para ser descrito pero por su multiplicidad jamás podría instalarse en el blanco y el negro, ni en el anverso y reverso, nunca en el dos. [1995, 84-85]

En esa unidad de ambos genitales se establece la anulación de la supremacía de un sexo sobre el otro. La dualidad necesaria en la proyección del coito desaparece por esa unidad que procesan los dos sexos acoplados como un mecanismo. La dualidad entre la fantasía (masturbación) y la realidad (el acto sexual penetrativo) se desestructura en el momento de la entrada amorosa del pene en la corporalidad femenina.

Pero esta dualidad (o unidad) es inestable, se desequilibra con la llegada del tercero, con su entrada fracturante del par. El tercer elemento que todo lo desborda es el orgasmo, el punto superior del triángulo, el símbolo representativo del control:

El tercero viene a disputar un espacio, a hacer un señalamiento. No es más que una ausencia presente en medio de los dos, apenas un esbozo. Su cuerpo no está pero su imagen se filtra en los intersticios de la sábana. Algunas veces sobrevuela como una forma femenina y, en el trayecto, se vuelve predominantemente fálico. Roza, presiona, penetra, se confunde con las ondulaciones de la piel, humedece. Pero no tiene más nombre que ese letargo apasionado; es el tercero, el excluido que interviene en lo que se gesta sin él. [1995, 85]

De nuevo, es en esa habitación (alcoba) propia donde se perpetúa el deseo en la intermitencia de la luz que penetra de vez en cuando a través de la ventana (que conecta, a su vez, lo de afuera con lo de adentro) de “El recogimiento”:

En las sombras, cuando aún no se pierden los objetos en la oscuridad pero tampoco se pueden reconocer estrictamente sus perfiles, hora en que los animales tienden a ser el mismo animal, ella da vueltas por el cuarto, acercándose de tanto en tanto a la ventana en su rodeo. No hay preocupación en ese ir y venir, pero va cobrando forma, en el silencio, la sutil, inconfesable, inesperada, circunstancia de su deseo. [1995, 87]

En esa ausencia de sonido, la voz se abalanza rellenando el silencio del dormitorio. De este modo, las palabras que proceden de ambas bocas femeninas, su palabra, arracima un lenguaje que rompe el silencio al que les obliga el hombre. La promiscuidad es, además, un don para eliminar, incluso, la corporalidad masculina a través de esa oralidad femenina:

Con los ojos más violeta que nunca, entrecerrados por el aletear del deseo, ella la había mirado fijamente, describiéndole, con lujo de detalles, las evoluciones sucesivas de un pene dentro de su cuerpo y de un hombre capaz de suspender los desenlaces del amor cuántas veces se le antojara. [1995, 90]

En conclusión, la masturbación es, por tanto y en resumen, la negación de la dualidad (así lo representa la partícula “ni”), la individualidad productiva que en vez de limitar el placer busca la siguiente fantasía:

Un amor relativo, sin piel, que no recorriera. Ni el deslizamiento, ni la presión, ni la lengua. Un acto separado y caballeresco. Las cortinas del teatro se levantan y el amor sube al escenario para consumarse. Amor que ciega con su espada final las vibraciones más pausadas, aquéllas en las que la muerte se reconoce en la vida. Cierra la puerta sobre el último aleteo y se va. ¿Dónde se recupera, en qué sueños reaparece para armar el próximo escenario? [1995, 96]

3. El espacio doméstico como lugar para procesar la voz femenina.

El espacio doméstico se estructura como un espacio femenino, el lugar desde el que la mujer tiene el permiso para hablar. Y dentro del hogar, la cocina se representa sin orden, donde gastronomía y comida se entrecruzan con la erótica femenina. Así, en “Antieros” leemos lo siguiente:

Dejar que los fuegos ardan, que las marmitas borboten sus aguas y sus jugos y que la campana del tuérdano absorba como un torbellino los vahos. Apagar y, en silencio, percibir con absoluta nitidez el ruido de la transformación de la materia. Rememorar que, adentro, está todo listo, que no hay nada que censurar, que en cada sitio por el que pasaron las escobas y los escobillones, las jergas y los estropajos, todo ha quedado reluciente, invitando al reposo y a la quietud del mediodía; confirmarse, también, y una vez más que, salvo algún proveedor a quien no hay que abrirle, nadie vendrá a interrumpir la sesión hasta casi las cuatro de la tarde. Poner, no obstante, el pestillo de seguridad en la puerta; quitarse lisa y llanamente la blusa y, después, la falda. [1995, 20]

Y más adelante, lo deja todavía más explícito:

Reducir aún más los fuegos, casi hasta la extinción y, como vestal, 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.” [1995, 21]

La casa (y su interior) es el lugar en el que la acción erótica se convierte en una tarea doméstica más, junto a cocinar, fregar o limpiar el suelo:

Gozar un instante, por turno, en el vano de la puerta de cada habitación, el quieto resplandor que segrega el interior en la semipenumbra. En los baños, tallar con pulidores especiales todo lo que sea mayólica y azulejos. Abrir la llave de agua caliente para lograr vapor, el mejor limpiador para los espejos. Frotar y frotar hasta sacar brillo, aromatizar con productos especiales. [1995, 16]

Además, los objetos del hogar reflejan los sentimientos de la mujer que se encuentra encerrada en ella: “Si los cobres y platas estuvieran tristes darles una pasadita con “Silvo”; si las caobas tuvieran la palidez de la depresión, levantarlas con un poco de lustrados.” [1995, 17].

Pero, más allá del hogar y su soledad y cerrazón rutinaria, la mujer se ve ligada a otro espacio, en este caso externo: el lugar que le corresponde y donde compra los ingredientes que necesita para cocinar; el sitio en el que interactúa y negocia (por obligación masculina) con los tenderos. En el cuento “I” leemos lo siguiente:

En el revuelo del mercado en medio de canastas cargadas de nopales, chiles o frijoles; en el centro ciclónico del olor a cilantro y tortilla, a pápalos y a hocicos, a epazote y a oreja, a romeritos y a cabeza; en el corazón de la plaza donde el corazón hace un vuelco por la intensidad del color, la fuerza del olor y la energía del sudor, donde los ciegos están más allá de las tinieblas y los rengos más allá de la mutilación; en el tumulto de voces que ofrecen distintas panaceas para el dolor y la muerte, para el mal de amor y la melancolía; en la alternancia de la flor de papel a la flor de nieve, de pájaro de madera al gallo en riña; [...] [1995, 25]

Pero, sin duda, el espacio donde se desarrolla completamente el deseo y la erótica femenina es el de la alcoba, la habitación, un lugar que invoca la dualidad entre lo externo y lo interno, a través de la puerta (que, de algún modo, recuerda la vagina, y desde este punto lo que se encuentra dentro de la alcoba se asemeja con lo interior al cuerpo femenino, a través del punto genital que funda su entrada o salida). Es, incluso, el espacio en el que se desarrollan los sentidos que inauguran el deseo y sus fetiches. En “Oír” se lee el siguiente detalle: “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 una sola, entregada a su propia y devota contemplación.” [1995, 41] Y más adelante dice esto otro:

Una puerta que comunica 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; dos territorios que ese han excluido incluyendo, en uno, a la pareja que va a ejercer el acto; en el otro, el tercero o tercera que va a oír. [1995, 41]

Pero donde sin duda, donde vemos más claro este reflejo de lo interno y lo externo es en el siguiente detalle, también de “Oír”:

Todo está cerrado, las ventanas están cerradas, las cortinas han sido corridas, nada puede penetrar en esos recintos del amor signados por el encierro, como si las participantes hubieran entendido que las prácticas del amor exigen una estricta compartimentación. Ese encapsulamiento del amor en la alcoba crea una realidad propia, que se vive de los párpados hacia dentro [...], 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. [1995, 42-43]

Pero, sin embargo, en otro cuento este espacio doméstico se representa en base a la ausencia de libertad, como una jaula y sus “Pájaros” (o mujeres). El sujeto femenino se dibuja como ave en una caja enrejada, que necesita un espacio liberado en el que poseer una identidad (sexual) a la que el sujeto masculino (anclado en su tono bíblico) tiene miedo:

No se pone de frente nunca, sus patas tamborilean en pasos cortos, con movimientos de torero en la plaza, abriendo sus alas en verónica, orgulloso de su especie más recóndita, odiando en mí la incomunicación que le produzco, absorbiendo mi conjetura, desconfiando de mi idea-pájaros-en-libertad, despreciando mi insistencia en la tierna paloma mensajera del amor y todo ese universalismo que sale del costado de Adán y que poco puede dar, ya, entre su cuerpo y el mío, al borde uno y otro de un abismo. [1995, 57]

Además, en esa jaula, privada de esa libertad, ubicada en la soledad, la mujer encuentra y posee su voz propia, un lenguaje estructurado en palabras que el hombre no puede silenciar:

Sus giros completos, asidas a los palos de la jaula firmemente, con el pico o los dedos, son proezas narcisistas. El tibio olor del plumaje atrae, embalsama. Los pájaros se quedan estáticos mirando desde sus negras esferas, sin poder parar ese comienzo de palabra que avanza por entre las grietas de la lengua. [1995, 58]

Y la unión de todas las aves y sus voces coagula una unidad congelada, una unión entre todas ellas que, en base al bullicio tronador de sus piales, acalla la voz masculina en una revuelta para expresar sus derechos como si estuvieran en una batalla de gallinas, no de gallos:

Los trinos no se identifican: las palomas arrullan, los pavos hispan, los patos parpan, la perdiz silba en el aire fragante de romero, las chachalacas charlotean, las cacatúas hablan, chillan sus injurias. Unas aves extrañas pegan un silbido sin fin, como el de un cazabombardero sin la culminación final del estruendo, pero amenazante y guerrero. [1995, 58]

Pero esa jaula donde el sujeto femenino se halla encerrado es la representación del espacio doméstico, en el que la mujer no tiene ningún punto de apoyo, ni siquiera una habitación propia con la que identificarse:

Allí los ponemos en una jaula, sin base, sin balancines ni soportes, sin bebederos. Una jaula absolutamente desnuda de la que los pájaros no pueden salir pero donde tampoco encuentran ningún apoyo para aferrar sus patas, condenados a chocar contra los barrotes en movimiento infinito. [1995, 60]

Y esta idea de unidad femenina se muestra más adelante en el cuento "Asamblea", en el que, no obstante, Tununa recrimina de alguna manera la falta de esa comunión del sexo femenino que la mujer necesita para buscarse una identidad en sí misma (idea que ya había señalado, a su modo, Simone de Beauvoir en su obra *El segundo sexo*). La mujer, pues, debe hablar con su propio lenguaje, nunca silenciarse:

El consenso se impacienta. La ola ha remontado demasiado alto y se rompe sobre paredes compactas. Estólido consenso, no quiere escuchar. Compañeros, basta de postergaciones, dice alguien, aquí no se está diciendo nada, hemos dejado de decir. La compañera no puede recuperarse, ha roto las compuertas. Y una palabra debe cerrar, clausurar, redondear. [1995, 74]

Por tanto, ante esta pasividad, el sujeto femenino lo que debe hacer es cruzar (saltar) al otro lado, para no permanecer al margen; y debe hacerlo en silencio, en emboscada, como el caballo de Troya que hemos mencionado antes:

La sodomía sube de tono, incita al combate, es el grito de guerra que va a reemplazar definitivamente a la palabra. A la toma de poder, la justicia será sodomita con los enemigos. Cuando la palabra ya ha desaparecido, toda la fuerza del coro desemboca en un salto rítmico y unánime, los compañeros con los brazos en alto y los dedos en V. El que no salta, se queda al margen. [1995, 74]

Y es en la alcoba (o de nuevo, en términos woolfianos, la habitación propia) donde se procesa la oralidad o la voz femenina que inunda el silencio de dicho espacio en "El recogimiento"; las historias que comparten las mujeres rompen el silencio al que les ha obligado el hombre:

Imprevista, la pura manifestación de la energía que entre las dos estallaba a cada instante del diálogo, despojaba paulatinamente a las palabras de su lógica; el relato, cuyos vericuetos y salientes había sido sobre todo recuperación de las historias personales, se había vuelto liso, más cargado de silencios y esperas que de anécdota. Podría haber continuado hasta agotar la noche, entretejerse en una red arqueológica sin dejar hilos sueltos ni suspensos, empecinado en saturar todos los blancos. De los placeres a las adversidades, entre ellas podría haber circulado el ingrátido detalle que configura un estilo, un mundo de vida o una imposición social; el intercambio menor de deseos, prácticas que componen la vida común y que suele ser antesala de la alcoba. [1995, 88]

Ellas, mediante los tonos y abstracciones de su cuerpo avanzan un preámbulo (o pre-texto) de la oralidad. Producen, no obstante, un lenguaje en el que se trazan o textualizan unas palabras que se sienten con la imposibilidad de exponer la materialidad de ambos cuerpos:

Regresadas al pasado, proyectadas al futuro, en el mediotono de las conversaciones nocturnas, las voces se han vuelto ecos de sí mismas en una enorme boca; la realidad parece haberse fugado de esos ahora contornos de palabras, modelados por la resonancia del deseo que ha comenzado a repercutir en los labios, en los dientes, en la punta de los dedos, en las palmas de las manos. En ese puro decirse que dejaba germinar por detrás la condensación del deseo y su utópico estallido, los cuerpos van insinuando sus distancias, midiendo sus paralelismos y diferencias; ya casi en la penumbra una siente a la otra como un pulso dentro de sí misma; una ha dejado que la respiración de la otra sea la suya propia; una ha dejado hundir a la otra en su propio recinto; a una le ha parecido sentir en su boca la impaciencia de la otra. [1995, 89]

4. El cuerpo como representación de género y estrategia de diferencia.

Pero, sin duda, el elemento que realmente que la mujer sea mujer es su cuerpo, que en sí mismo marca las diferencias con el masculino. Así, con lo estipulado en el punto anterior, Tununa perpetúa al sujeto femenino y su corporalidad (y sensaciones eróticas y productoras, activas) en el interior de lo doméstico, con una anatomía y una identidad corpórea que hace a la mujer ser un sujeto, muy diferente a los objetos domésticos y los muebles con los que el hombre se empeña en igualar a la mujer. En “Antieros” se funda ese cuerpo femenino externo y opuesto a los inertes vasos y sofás de la casa. Su cuerpo es placer:

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 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. Salir de la sala y, previamente, cerrar la camisa, abotonarla y reacomodar los pliegues de la falda bajo el delantal. [1995, 17]

Incluso, en el interior de la cocina, esos ingredientes culinarios que el hombre utiliza para dar una función a la mujer se contagian de la eroticidad que desprende la mujer:

Volver a desabotonarse la blusa y dejar los pechos al aire y, sin muchos preámbulos, como si se frotara con alguna esencia una andivia o se sobara con algún aliño el bello de un ternero, 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 especias por puro afán de verificación, porque en una de éstas a los pezones no les viene bien el eneldo, pero sí la salvia. [1995, 20]

El aceite fundamenta aquí un producto que iguala a la mujer con esos alimentos que ella misma cocina. Las partes de su cuerpo identifican su entidad femenina, la mencionan como sujeto

femenino. Incluso si el hombre necesita salir del espacio del hogar para efectuar ejercicio físico en el gimnasio, la mujer se recluye en el espacio del hogar y, con las actividades a las que le tiene obligada el sujeto masculino, ya esculpe su cuerpo. Así lo vemos también en “Antieros”:

Con el mismo aceite con que se ha freído algunas de las tantas comidas que ahora bullen lentamente en sus fuegos, untarse la curva de las nalgas, las piernas, las pantorrillas, los tobillos; agacharse y ponerse de pie con la presteza de alguien acostumbrado a gimnasias domésticas. [1995, 20-21]

Y ella, sin nombre, se entrega al masaje, se deja llevar por la soledad que supone el reconocerse en su cuerpo, lejos del tacto de él, incluso llegando al final, la consecuencia placentera del orgasmo:

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, las 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. [1995, 21]

Pero la diferencia que marcan a ambos sexos también se desarrolla en el cuerpo masculino, y lo hace de manera directa. Para Tununa (y, en realidad para cualquier mujer) la sexualidad femenina se estructura a lo largo de todo su cuerpo, la erogeneidad abarca cada uno de los rincones de su físico, y, sin embargo, al referirse a la erótica masculina (y, por tanto, a la masculinidad) lo hace solo centrándola en el pene, que, a su vez, demuestra el poder que le confirieron las teorías psicoanalíticas referidas al instrumento y mecanismo fálico. En el cuento “II” aparece descrito así:

Sus pantalones, apenas sostenidos por un cordel a la cintura, tenían la bragueta abierta de par en par. Un enorme sexo gris oscuro aparecía, moviéndose como un péndulo a cada paso del negro y chocando alternadamente contra los muslos. Pene y hombre iban desafiantes. [1995, 27]

Su ropa, externa a su cuerpo, aparte de cubrirle, representa la vagina en la imagen de una cremallera que a través de sus dientes (que devoran) permite mostrar el símbolo que presupone el poder de la masculinidad. Y esa potencialidad hegemónica se establece en la verticalidad que impone el lugar superior al sujeto masculino:

Como reyes, pene y hombre subían ahora por el puente volado, sobre la red de carreteras que despedían a cada instante un automóvil hacia la periferia. Su capa bordeada de piel, su pene báculo y el aire arrogante de su andar, hicieron del hombre el centro y del puente un escenario. Apoyado en los barandales, como un rey, contempló sus dominios. [1995, 27]

En el siguiente cuento (“III”) no se sabe si el mismo hombre u otro diferente (aunque represente de igual modo la masculinidad en base a su pene) va en el metro (el túnel del útero, conducto en el que se exhibe el genital masculino: “Un pene desnudo en el metro no alteraba la cadencia del tiempo, tampoco conmovía los cimientos de la ciudad que en ese túnel tenían su sitio por excelencia.” [1995, 29]) y su camisa abierta deja percibir el cuerpo femenino acoplado (o dibujado) en el cuerpo masculino (que, de esta manera pierde su esencia): “No se puede saber qué cara tenía, ni qué ropa usaba; tal vez una camisa oscura entreabierta sobre un pecho sin otro rasgo especial que un esternón hundido, como un canal estrecho y profundo que hacía pensar en la división entre dos pechos femeninos.” [1995, 28] Este sujeto sin nombre parece que lleva su pene en la mano, como una espada, representando ese poder que se configura fálicamente en su genital, y que ya hemos mencionado antes. La ostentación de la realidad que le otorga el sexo, por tanto, es la realización literaria de ese miedo a la castración del que habla la teoría psicoanalítica:

En su mano derecha, laxa, tranquila, sin premura y sin dejarse llevar por las trepidaciones e inseguridades de la marcha, [...], sostenía, como quien lleva la mano de un niño, un libro, o el mango de un paraguas, a la altura de la bragueta, un pene, obviamente el suyo, lisito, bien situado entre las piernas. No lo apretaba, simplemente su mano cubría el cuerpo del pene y sólo dos dedos llegaban hasta la cabeza, dejándola casi al descubierto, tersa, con su ojo perfectamente central. Más que una cabeza altanera, lo que asomaba entre sus dedos era el objeto mismo de la aquiescencia, la que ese hombre había dispuesto para presentar su pene ante el mundo. [1995, 28]

El pene, además, se transcribe como un sujeto o ser vivo en sí mismo a través de su propia corporalidad: cabeza-ojo(vigilancia)-cuerpo. Y su exposición otorga una huella que magnetiza las miradas: “El pene ejercía una atracción tan poderosa que resultaba imposible hurtarle la mirada o eludir su cabeza asomada entre los dedos.” [1995, 29] Pero, de golpe, el poder literario transforma ese pene en una pera (fruta que, a su vez, supone una imagen perfecta del pecho femenino), de manera que desaparece absolutamente todo el poder fálico que ofrecía ese objeto genital: “[...] el hombre llevó la pera que tenía entre sus dedos, y de la que sólo había enseñado el hoyuelo donde alguna vez se había insertado un tallo, hasta su nariz y la olfateó; la metió en el bolsillo de su pantalón y se bajó, presuroso, en la estación.” [1995, 30].

La misma metáfora que unifica la bragueta abierta con el sexo femenino (y de la cual surge el falo) se repite en el cuento “Ver”: “El (*sic*) 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 crecimiento, a media expresión, estado indefinido, como la delicada sensación que

comienza a invadirlo.” [1995, 38] Y, sin duda, esta herramienta genital esparce su significación como elemento de poder cuando comienza a ponerse erecta, transformándose así en un mecanismo de intimidación, un arma:

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 a que ha sido sometido durante años y cuyo objeto ha sido disciplinar el estallido amorosos sincronizándolo perfectamente con el estallido que, calle de por medio, va a producirse, lo mantiene en erección, como una animal a punto de dar el salto. [1995, 39-40]

Pero en el mencionado cuento (“Ver”) el núcleo narrativo es la mujer y su cuerpo como estado plenamente femenino. El observador se posiciona en un lado de la calle y la chica justo en la ventana de enfrente. La frontera entre ambos sujetos narrativos se estructura en dicha avenida. Es así, en dicha distancia, cómo la mujer recupera su poder y su identidad femenina al mostrarse con toda su perfección, sin permitir ser tocada por el hombre que la observa. Ella decide, pues, cómo mostrarse y qué enseñar, o incluso si exponerse o no ante él:

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 el 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. [1995, 35]

Incluso, su cuerpo, la huella de género que nadie puede eliminar, posee el poder de no corromperse a medida que envejece. El tiempo no pasa por ella:

Cuando regresa del baño ella viene ya desnuda y sólo con una toalla enrollada en 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 sus movimientos. [1995, 36]

Ella, sin nombre (ya que representa a cualquier mujer) también es tenedora de un sexo identificativo y representativo de su feminidad, y además solo ella tiene acceso a él. Es, por otro lado, un pubis cubierto por vello que se asemeja incluso a una cabellera. Esta nueva metáfora incluye en sí misma un reflejo literario de la maternidad, pues el texto configura una imagen que

recuerda al parto, momento perfecto en el que la cabeza del recién nacido aparece hacia fuera a través del sexo de su madre:

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. [1995, 36]

Incluso, el sexo femenino se menciona como un objeto de culto casi religioso y como una obra de arte. He aquí otra marca de género en el texto de Tununa, pues ataca directamente al materialismo que profesa el poder masculino.

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. El sexo en el centro de la escena, así expuesto, 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. [1995, 38]

En “El recogimiento” el cuerpo femenino se duplica, se refleja como en un espejo, dejando al margen al sujeto masculino. La habitación (de nuevo propia, como la de Virginia Woolf) se estructura como espacio íntimo donde se produce el encuentro reflectante de ambos cuerpos femeninos a través del lesbianismo:

La otra, tendida sobre la cama, con la mirada perdida en la semipenumbra pero con todos los sentidos alerta al movimiento del cuerpo que se desplaza, a la forma con que la otra buscará decir o señalar el gesto de dirigirse a ella, al modo con que justificará una proximidad o un roce, a la resolución que tendrá ese instante cargado de titubeos, cuando ella, con los cabellos sobre sus hombros y su espalda, gire y deje caer las últimas prendas, deslizándolas por sus caderas hasta el piso, la otra, desde la cama, sólo puede oír el estruendo de las ranas, a coro, en la noche de verano, y abandonarse a él. Desde abajo, el cuerpo de ella se sobre-dimensiona, y sus pasos de pies descalzos, yendo y viniendo en misiones sin sentido que ningún quehacer resuelve, parecen multitudes sordas, una masa de silencios que se han producido, de pronto, en ambas. [1995, 87]

En conclusión, y ya para acabar, el cuerpo femenino se traza como la mejor muestra y como perfecto punto de apoyo, para marcar, estipular y gestionar el género y sus diferencias, para encender la llama que lo ilumina y lo connota en el “pre” y en el con-texto. La mujer es textura, lenguaje en sí misma; sin oponerse al lenguaje masculino, ella es ella, no “lo que no es él”, y así, vacila y posee su propia eroticidad, su propio organismo genital, que es, en efecto, lo que la hace diferente a él. Ellas son su propia identidad. Han sido, son y serán sujeto:

[...] respira hondo, se llena de la frescura de afuera y siente a sus espaldas, en dos puntos estrictos, a la altura de sus omóplatos, los pechos de la otra, una presión tan leve como la de dos tímidas bocas, pero tan intensa como la desolación del amor. En un tercer punto, más abajo, un pubis la roza, primero imperceptiblemente y, luego, intenso, pegándose a sus nalgas en una frotación que no busca tanto satisfacerse como dar a en-tender al otro cuerpo la convicción de su empecinamiento. Ella no se vuelve, cierra los ojos y se abandona al otro cuerpo; interpone su mano derecha entre sus nalgas y el pubis de la otra y lo acaricia lentamente, percibiendo su espesura y, poco a poco, se aventura en el sexo. [1995, 92]

5. La teoría psicoanalítica como fundamentación del canon masculino: el espejo y el vacío o ausencia (castración).

Para terminar esta presentación creo interesante también mencionar que en el texto de Tununa hay marcas que, desde el canon femenino, se utilizan para configurar este canon como el único válido, al mismo tiempo que lo opone al masculino a través de las teorías psicoanalíticas que trataban de estipular las diferencias masculinas como superiores por la misma materialidad de estas mismas y la externalidad de los genitales masculinos. Lo opuesto a estos elementos exteriores es el vacío, el no tener, el sentimiento de castración al que se ha sometido la mujer:

Se levanta por debajo de la piel, crece como una cornamenta. No cubre ni ocupa ningún espacio vacío. Los agujeros, el agujero, no puede llenar-se; es una ausencia que no habrá de llenar ninguna presencia. El agujero y el nuevo órgano que crece (cuerno, miembro, excrecencia) conviven en el cuerpo; el muñón y la protuberancia se complementan, pero no embonan, no calzan uno en el otro. [1995, 75]

Y esa ausencia, ese espacio hueco con el que se ha querido hacer permanecer a la mujer relegada al silencio (vacío también por ausencia de la palabra) se percibe cuando ella (separada pero al mismo tiempo textualizada, en el cristal, como una nueva “especie”) se mira en el espejo:

Día a día nos miramos en un espejo, vemos lo que nos falta, vemos lo que nos ha salido. Crece o no crece, el vacío no se llena, el pus se agiganta, empieza a supurar. Y andamos por el mundo como una raza nueva,

como una especie que espera su clasificación y el desiderátum de la selección, que no tardará en venir. [1995, 75]

Nace, entonces, la queja de la mujer contra la necesidad (del hombre) de describirla, de fijarla mediante una teoría producida por ellos para manipular su superioridad sobre ellas, ninguneándolas como no-sujetos, sin darse cuenta de que, teorizándolas, convirtiéndolas en una teoría, lo que hace el sexo masculino es unir las todavía más con unos rasgos que, aunque sean falsos (pues han sido descritos, como he dicho, para mostrar la superioridad del poder masculino), han dado a la mujer una identidad aparte que necesita ser verosímil y auténtica, a través de su unidad. En el cuento "En qué lugar" se dejan ver los presagios halagüeños que tiene Tununa para la mujer y el feminismo:

Somos cientos de miles. Nos objetivan en seminarios, nos descomponen en lecciones de anatomía. Por lo que hemos perdido y por lo que nos ha crecido no ocupamos un espacio que naturalmente debiéramos ocupar entre los humanos, entre los propietarios, entre los ciudadanos, entre los nacionales, locales, regionales habitantes del mundo. [1995, 75]

Bibliografía

BEAUVOIR, Simone [1956] *The second sex*, London: Lowe and Brydone.

BELLI, Gioconda [2005] *El ojo de la mujer*, Madrid: Visor libros.

CASTELLANOS, Rosario [1971] "Lección de cocina", en Rosario Castellanos [2005] *Obras reunidas* [2005], México: Fondo de Cultura Económica.

CHUGHTAI, Ismat [1942] "The quilt", en Tharu, Susie and K. Lalita [2010] *Women writing in India, Volume II, The Twentieth century*, pp. 129-138, New Delhi: Oxford University Press.

CIXOUS, Hélène [1995] *La risa de la medusa. Ensayos sobre escritura*, Barcelona: editorial Anthropos.

ESQUIVEL, Laura [1994] *Como agua para chocolate: novela de entregas mensuales, con recetas, amores y remedios caseros*, Barcelona: Mondadori.

FOUCAULT, Michel [1968] *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores, S.A.

FRIEDAN, Betty [1979] *The feminine mystique*, New York: Dell Publishing Co. Inc.

GILBERT, Sandra, y GUBAR, Susan [1979], *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven: Yale University Press.

IRIGARAY, Luce [1992] *Yo, tú, nosotras*, Madrid: Ediciones Cátedra.

_____ [2007] *Espéculo de la otra mujer*, Madrid: Ediciones Akal, S.A.

MERCADO, Tununa [1995] *Canon de alcoba*, Barcelona: Ediciones del Serbal.

MOERS, Ellen [1985] *Literary women. The great writers*, New York: Oxford University Press.

WOOLF, Virginia [2008] *Una habitación propia*, Barcelona: Editorial Seix Barral.