

SEDUCCIÓN, DISCIPLINA Y ALTERIDAD EN *CHICA FÁCIL* DE CRISTINA CIVALE

María Martínez Díaz

RESUMEN

Este artículo se interesa en la autora Cristina Civalé, cuya obra literaria ha sido poco estudiada. El relato trabajado, "Chica Fácil", nos acerca más al estudio de la literatura latinoamericana de las dos últimas décadas, en relación con su propuesta de temas particulares en el contexto de la globalización, el neoliberalismo y la posmodernidad. Propongo el análisis en tres ejes que abordarán a sus dos personajes en la construcción de sus subjetividades y de su manera de relacionarse con el mundo y con otros seres humanos.

Palabras clave: Género, seducción, literatura latinoamericana, percepción pornográfica, capitalismo.

ABSTRACT

The purpose of this article is to study the author Cristina Civalé given the lack of research around her literature. The story worked in this paper, "Chica Fácil", brings us closer to the analysis of the Latin American literature of the last two decades, in relation to her proposal around particular themes, in the context of globalization, neoliberalism and postmodernism. In this piece, I propose a literary analysis in three main angles, of the two characters of the story, related to the construction of their subjectivities and to the way in which they interact with the world and with other human beings.

Key words: Gender, seduction, Latin American literature, pornographic perception, capitalism.

1. Introducción

En el presente artículo se hará un análisis del cuento *Chica Fácil* de la autora argentina Cristina Civalé (1960). Se trata de un relato contemporáneo, posmoderno, que expone la vivencia de sus personajes en el encuentro sexual y en la construcción de subjetividades.

Licda. María Martínez. Profesora de la Escuela de Estudios Generales de la Universidad de Costa Rica.
Correo electrónico: mariamartinezdi@gmail.com

Recepción: 28- 7- 2009

Aceptación: 14- 9- 2009

La literatura latinoamericana ve surgir una nueva generación de escritores que aunque no puedan considerarse homogéneos, tienen en común un contexto marcado por el neoliberalismo, la globalización y lo que la posmodernidad llama el fin de las utopías. Al mismo tiempo se trata de escritores que rechazan los esencialismos que la academia del primer mundo ha elaborado al definir lo que es Latinoamérica y su producción artística a partir del realismo mágico o del macondismo.

Igualmente, Cristina Civale, escritora, periodista, gestora cultural y guionista de cine y televisión, se ha acercado a temas subversivos como “la sexualidad, el aborto, los efectos de los medios de comunicación en la cultura contemporánea” (Caamaño 2008: 126), por lo que sus relatos son actuales, polémicos y no le dan concesiones al lector.

Para el compilador de la *Antología del cuento latinoamericano del siglo XXI: Las horas y las hordas* –Julio Ortega– los nuevos escritores que se encuentran en este proyecto editorial, producen “después de los grandes debates teóricos, cuando se reafirman los valores de la identidad como diferencia, del sujeto como agente de cambio, y de la cultura como matriz de celebración crítica” (2002: 288).

De este modo, la escritora forma parte de una generación que ha surgido en la década de los 90, y que crece en la desconfianza de posiciones ideológicas o utopías de liberación social, igualmente “se mueve con soltura en un mundo de fast-food y fast-culture, y se halla a veces demasiado preocupada por las leyes del mercado que, hoy por hoy, parecen regir el valor estético de una obra literaria” (Paz Soldán 2004: 148).

En el cuento que nos concierne, Civale nos sumerge en un espacio cotidiano de la ciudad, en donde las identidades se forjan en el simulacro, en la contradicción y por eso, se ponen a prueba los sujetos. Analizaremos el relato a partir de tres ejes: el juego de la seducción y la problemática de género, luego la percepción pornográfica y la fragmentación de los cuerpos, y por último, la relación sexual dentro del discurso capitalista.

2. El juego de la seducción: construcción de lo femenino y de lo masculino

El título del cuento estructura la imagen de un tipo de mujer. Se puede asumir desde el principio del relato que describe a su protagonista. Sin embargo, ese valor inicial es algo que debe cuestionarse conforme se avanza en la lectura. En el Diccionario de la Real Academia Española, una “chica” es una mujer sin edad específica, pero no muy avanzada. Desde el punto de vista semántico se asocia con una muchacha o una mujer joven. Asimismo, este sustantivo aunado al adjetivo “fácil” nos sitúan inmediatamente dentro del discurso patriarcal cuyas construcciones de la identidad femenina pasan por dicotomías rígidas y jerárquicas que clasifican su identidad, su ser. Así, dentro de la cultura patriarcal, una mujer suele definirse como buena o mala. La buena mujer puede verse representada en el arquetipo de la Virgen María (santa, virgen, abnegada, pasiva, sumisa, etc.) y la mala mujer en el arquetipo de la Eva del Génesis (pecadora, seductora, hace pecar al hombre, provocadora, etc.) De esta forma, dentro de la cultura patriarcal, una mala mujer va a ser esa que desafía al modelo de mujer pasivo y sumiso. La buena no desea, la mala sí. La buena se somete a la voluntad de los demás; la mala, no.

En este marco, una “chica fácil”, como expresión popular, se asocia evidentemente con la mala mujer. Es aquella que vive su sexualidad libremente y eso la ha convertido en una especie de marginada social, que no podrá aspirar a una vida “decente” junto a un marido

que la “respete” y “proteja”. Del mismo modo, connota el encuentro sexual en donde la mujer debe tener, dentro del modelo patriarcal, una actitud de pudor, vergüenza y pasividad, pero sobre todo, de resistencia ante el hombre que, del otro lado del espectro es aquel cuyos impulsos y deseos sexuales son incontrolables. La “fácil”, evidentemente, mostrará una actitud absolutamente opuesta, pero aquello que la hará acreedora del adjetivo, es que, al igual que el hombre, tiene también un deseo incontrolable y por eso accede a la relación sexual de manera abierta y libre.

Ahora bien, desde el Íncipit de la narración, hay una naturalidad en la forma en que la protagonista se refiere a ese hombre que parecía estarla esperando en el autobús. Todo parece indicar que se trata de un conocido, pero después viene la aclaración: “Era la primera vez que lo veía” (2002:198)¹.

Él es “el hombre”, el uso de un genérico refuerza la construcción de la masculinidad del personaje. No se trata de un chico, sino de un hombre, sustantivo que connota más bien, madurez y virilidad. De esta forma, el relato se abre con el encuentro del otro (masculino). Ese hombre ya la estaba esperando en un espacio particular: un autobús. Sin embargo, en la narración hay elementos que permiten asociarlo con un escenario común en donde los amantes se encuentran: el hombre espera de pie a que su amante llegue, pues eso muestra cortesía y atención, dentro de los rituales de cortejo de la cultura patriarcal. El hombre por lo tanto da el primer paso, es el que la corteja, el que la espera. Ella llega después al lugar en donde se iniciará el juego de la seducción. Y llega a un espacio que él parece tener ya dispuesto para ella: “la espera de pie”, es decir, en una actitud de alerta y de atención.

En seguida, la narradora procede a la descripción del clima, para terminar la ambientación: “Hacía frío, aunque era una tarde de primavera”. Esa descripción hace referencia a lo excepcional, lo poco común, el hecho de que sea primavera y aún así haga frío. Al mismo tiempo, la referencia a la primavera como época del año que significa el renacimiento de la naturaleza y que se conoce como el tiempo del amor, cierra esa construcción “romántica” del encuentro amoroso.

Luego realiza un autorretrato físico y sobre todo, de su vestimenta. Aquí deja ver claramente su clase social: “guantes negros”, “sombbrero matelassé”, más adelante se asegurará de aclarar que lleva además unos “Levi’s color crudo”. La protagonista se sitúa entonces en una clase social alta, que busca proyectar de manera clara. Los símbolos de su clase están en su porte, la marca de ropa que usa y la finura de la misma.

En la descripción de su autorretrato la narradora protagonista aclara:

[...] ostentaba un cierto desaliño que delataban mis labios mal pintados con un rouge rojo fuerte que hacía mi boca más grande, más violenta y, sobre todo, la cargaba de un vicio que escapaba a todo control sobre mis intenciones (198).

Se destaca el verbo “ostentaba” que significa mostrar o hacer patente algo, hacer gala de grandeza (DRAE 1996: 1492). Ella hace gala, sin embargo de “un cierto desaliño”, que es desaseo, descompostura, negligencia, descuido, omisión (DRAE 1996: 691). Es decir, en la realización de su autorretrato parece no darle importancia a su apariencia al indicar su desaliño. Pero justamente es ese desaliño el que ella ostenta. Se trata de un desaliño planificado que es el que le permite “delatar” su boca. Como vemos, la protagonista inicia el juego de la seducción al construir su imagen a través de una máscara, de una apariencia. Ella aparenta ser descuidada cuando en realidad ese “parecer descuidada” probablemente le ha valido horas

delante del espejo. Esa negligencia es la imagen que ella quiere proyectar y es lo que le va a permitir mostrar el elemento más importante en la construcción de su imagen: la boca.

En efecto, los que delatan el desaliño son sus labios, su boca. Aquí, “delatar” es revelar a la autoridad un delito, designando al autor para que sea castigado, y es además poner de manifiesto algo oculto, por lo común reprochable (DRAE 1996: 675). El autor del delito es la boca, es lo oculto, la culpa, y es un poderosísimo mecanismo de seducción.

Se trata de una boca pintada con un “rouge rojo” y por eso más “fuerte”, “grande”, “violenta” y “sobre todo”, cargada de vicio. Aquí, hay una referencia a la oralidad como zona erógena, donde se intercambian demandas para satisfacer “y el deseo se insatisface e insiste planteando una nueva demanda” (Braunstein 1983: 56). Representa el deseo sexual que remite al intercambio de demandas de satisfacción e incluso a impulsos caníbales:

El deseo es captado en sí mismo y proyectado sobre el otro. En el interior de la demanda oral el deseo es captado como viniendo desde afuera, especularizado. El otro es constituido como reflejo del hambre del sujeto, está habitado por los mismos impulsos canibalísticos (Braunstein 1983: 56).

Se asocia el vicio con el deseo y con lo oculto, con lo que debe ser escondido y en caso de mostrarse, lo que debe ser castigado. La protagonista parece construir la imagen de la “niña mala” que por un lado pretende ser inocente, cuando todo su aspecto, sobre todo su boca, evidencian lo contrario. El juego de su inocencia se vuelve a evidenciar cuando afirma que esa boca, ese vicio “escapaba a todo control sobre mis intenciones” (198). Por la diégesis de la narración, sus intenciones parecen quedar claras: ella busca satisfacer un deseo. Sin embargo, la “chica fácil” parece querer jugar el otro papel, el de la mujer pudorosa, el de la santa, cuando sus intenciones son más bien las de la otra mujer: la mala, la “demonio”, la “bruja” deseante.

Para Capasso, Baudrillard ve a la mujer como lo “soberano de las apariencias” que es la construcción de signos que están ahí para engañar y atrapar al otro. En este sentido, Baudrillard diagnostica que en la sociedad contemporánea, lo femenino se asocia con el engaño, lo femenino es el signo artificial en donde juegan el maquillaje y el adorno (Capasso 2006-2007: 64). Asimismo, la protagonista también es soberana de las apariencias y en efecto, el maquillaje y su vestimenta le ayudan a erigir esa imagen, ese “signo artificial”. Para Baudrillard, la mujer seductora “se encanta a sí misma al ser una ilusión en la que los demás caerán a su vez” (1981: 69).

Ahora bien, la visión de Baudrillard es patriarcal en tanto que para él, la mujer encuentra su fuerza, su poder al ser seductora y esto es convertirse en un objeto, ajeno a su deseo:

En la seducción la mujer no tiene cuerpo propio, ni deseo propio. Pero, ¿qué es el cuerpo, y qué es el deseo? La mujer no cree en ellos, juega. Sin cuerpo propio, se vuelve apariencia pura, construcción artificial donde se adhiere el deseo del otro (Baudrillard 1981: 84).

Consideramos que la protagonista no es una seductora enajenada de su cuerpo o de su deseo propio, al contrario, ella es consciente de él, tanto que logra satisfacerlo, de manera lúcida y empoderada. Incluso, en ella hay un disfrute de la exhibición y logra lo que busca: captar la mirada de él, apropiársela:

Me miró directo a los labios y yo, pasándome la lengua por los contornos, bajé los ojos, apenas ruborizada (198).

La mirada de él se ve atrapada, capturada por la boca de ella. Sin embargo, luego ella paga su boleto y le pasa de largo al hombre. Ahora actúa indiferente y él también, ahora

parecía haberla olvidado. El juego de seducción sigue su curso como fuerza “de atracción y de distracción, fuerza de absorción y de fascinación, fuerza de derrumbamiento no sólo del sexo, sino de todo lo real, fuerza de desafío” (Baudrillard 1981: 79) En efecto, la atracción mutua entre los dos personajes le sigue al distanciamiento: la distracción. Se establece una especie de desafío que tiene carácter de pugna, de combate: se trata de ir midiendo las fuerzas o destrezas de ambos.

Si para Baudrillard la seducción se detiene en el engaño y el secreto, ambos personajes juegan con ello, así como con el desafío. Él también tiene un secreto, en forma de disfraz: su sexualidad. Ella tiene un secreto que como analizamos, es lo que quiere delatar. Y así se van hilvanando los pasos de cada uno en una especie de danza en donde los cuerpos van y vienen hasta encontrarse. Aquí se mueven al ritmo de la seducción cuyo tempo está marcado por el engaño, el secreto y la fascinación.

Primero ella le pasa de largo al hombre, luego, él parece haberla olvidado, luego se encuentran alejados: ella sentada, él de pie. En seguida, después de un movimiento brusco del bus, él va decidido a su lado. Ella mira, examina su rostro. Él “clava” su mirada en la boca de ella. Él pide su nombre y número de teléfono, ella responde con una negativa, aunque tratando de no ofenderlo. Ella se dedica a mirar por la ventana: se distrae con la miseria. Él actúa por fin. Ella se siente aliviada y lo toma de la mano dirigiéndolo hacia “unos silos oscuros y silenciosos” (199).

Ahora bien, dentro de este juego de seducción, hay un comportamiento interesante en los personajes que corresponde con construcciones culturales de lo femenino y de lo masculino en la cultura patriarcal. En el detalle de la mirada se revela una asunción de roles: ella mira “por el rabillo precavido de [su] ojo izquierdo”. Su mirada es de timidez, casi de pudor ante el hombre. Él, por el contrario “clava la mirada en su boca”. Su mirada refleja agresividad, deseo y además, en el verbo “clavar” queda implícita una asociación fálica, lo que refuerza la construcción de la masculinidad patriarcal.

Luego, la protagonista, cuando se ve interrogada finalmente por él, quien le pide su número de teléfono y su nombre, muestra un comportamiento de consideración ante la posibilidad de estar amenazando su virilidad o masculinidad al negarse:

Me reí cortito y suave, para que nadie sintiera (...). Traté de que no quedara en ridículo (199).

En el comportamiento de ella se refleja un cuidado consciente para evitarle a él la pena de ver su poder amenazado. Según Kaufman, el rol masculino se reafirma en la construcción patriarcal donde el hombre debe ser varón: pene: poder: activo: masculino, mientras que la otra parte de la ecuación del lenguaje inconsciente en la sociedad patriarcal es hembra: castrada: pasiva: femenina (1989: 40). De la misma forma, el autor plantea que esta masculinidad es sumamente frágil y por eso los hombres experimentan todo tipo de temores, entre ellos, el temor a otros hombres y a aparecer débiles o pasivos (Kaufman 1989: 55).

La protagonista va a tomar una posición de espera: se va dedicar a mirar la miseria del mundo exterior. Su espera es pasiva, se sobreentiende que el que debe dar el primer paso es él. Y así sucede:

Yo sólo esperaba acción y de alguna manera me había defraudado la suavidad de sus preguntas (199).

Queda clara aquí la expectativa de ella en el ritual de seducción. A pesar de ser una mujer consciente de su deseo y agresiva para obtenerlo, los roles que juegan ambos son

típicamente patriarcales. Ella quiere que él actúe, es decir, que sea agresivo, decidido. Ante esa expectativa, debe esperar, es decir, ser pasiva, débil. Luego, cuando finalmente él decide actuar, ella es receptiva, aunque vuelve a fingir pudor, que es coherente con el juego de apariencias que ha construido en la seducción:

Pero volviendo a mi entropierna, le quité la mano instintivamente pero sin excesivo convencimiento, cosa que él tomó, estoy segura, como una invitación (199).

A todo esto se agrega la predominancia del falocentrismo en el encuentro sexual: su mano y su dedo se convierten en un pene, cerrando el encuentro sexual –por lo menos en el autobús– en una penetración simbólica.

Ahora bien, como analizamos anteriormente, la boca de la protagonista adquiere un carácter simbólico importante: es el deseo, lo prohibido. Y al mismo tiempo, este simbolismo se relaciona con la oralidad freudiana, atravesada por un juego especular: el hombre se constituye aquí como reflejo del deseo de la protagonista: su deseo es especular.

Baudrillard, citando a Vincent Descombes en *L'inconscient malgré lui*, señala:

En otros términos, la persona seductora es aquella donde el ser seducido se encuentra a sí mismo. La persona seducida encuentra en la otra lo que la seduce, el único objeto de su fascinación, a saber, su propio ser lleno de encanto y seducción, la imagen amable de sí mismo... (1981: 68).

Se establece así un juego de espejos en la seducción y en el encuentro amoroso, pues el objeto del deseo fascina en tanto que se construye como un reflejo del deseo propio, así como de la belleza propia.

En la narración, la protagonista se identifica también con el hombre, quien refleja efectivamente su deseo, pero también se reconoce en él por su aspecto físico y por su clase social:

Lo miré y me impresionó su belleza. Tenía una cara fresca de ángulos marcados, unos ojos claros y profundos, una piel de apariencia suave; era flaco y lampiño, con un cuerpo trabajado y melena de mujer; olía caro. En general, en los autobuses no viaja gente así; también es verdad que un ejemplar como yo es de raro tránsito en un transporte público. Así que cuando vi al hombre sentado a mi lado pensé que estaba buscando una aliada para atravesar el curso de esas aguas desconocidas pero carentes de peligro. Sin conocerlo, supuse que el hombre ya sabía que pertenecíamos a mundos parecidos (198).

El juego especular se establece en la descripción física que hace de él, que es efectivamente la de un hombre metrosexual²: fino, de piel cuidada, de vello depilado y de cuerpo escultural, trabajado en gimnasios y spas. De este modo se introduce la ambigüedad en el género: se trata de un hombre con rasgos femeninos, pelo de mujer y olor caro. Es un “ejemplar”, igual que ella y en este sentido, se identifica también en el reconocimiento de la clase social de este hombre. Ese olor “caro” es señal de su solvencia económica.

De esta forma, la protagonista se ve reflejada en él en cuanto al deseo, a la clase social y al género. La identificación de género se resume cuando descubre que tiene un “pubis tan frondoso” como el de ella. Entonces el espejo se hace concreto.

En este sentido, reflexiona Baudrillard, Narciso se ve absorbido y seducido por sí mismo, no por la imagen de “otro”, por lo tanto el acercamiento no puede pasar nunca de lo superficial, pues “ya no hay más allá como tampoco hay distancia reflexiva entre Narciso y su imagen” (1981: 67). Al mismo tiempo, para Narciso el espejo es “ausencia de profundidad”, “abismo superficial” (1981: 67). La protagonista del cuento es como Narciso, es su propia imagen la que la absorbe, es el “espejo del agua” el que se convierte también en “superficie de absorción, no de “reflexión”” (1981: 67).

3. La percepción pornográfica y la fragmentación de los cuerpos

Como analizamos, el proceso de seducción se da también a través de la mirada. Gracias a sus “artificios” la protagonista logra atrapar la mirada de él:

Me miró directo a los labios (198)

Vi cómo volvía a clavarme la mirada en la boca (198)

él me devoró los labios con la mirada (199)

Se plantea así el problema de la percepción si se piensa que la mirada de él de alguna forma es controlada por ella, atrapada justo donde lo había planeado: en su boca. Tiene que ver con una percepción dirigida: se prescribe lo que debe ser mirado y la forma en que debe ser mirado. Al respecto Retana explica:

Mirar es siempre mirar algo. [...] hay una disposición social del espacio, un orden de cómo deben estar dispuestos los objetos. Más aún, existe un disciplinamiento de la percepción, una serie de prescripciones sobre qué y cómo debe ser percibido o mirado (2008: 44).

En este sentido la mirada y la percepción se vinculan con fenómenos de tipo social: en el acto de mirar hay un problema moral y filosófico pues entra en juego una “organización social de las pulsiones” (Retana 2008: 44). Se trata pues de una contrariedad que tiene que ver con los discursos hegemónicos y la voluntad de verdad que estructuran la forma en que como seres sociales y culturales interactuamos en todas las facetas de la cotidianidad. La voluntad de verdad en tanto que estructura y organización, se impone y enmascara la verdad que quiere.

De la misma forma, en el tema de la percepción, subyace la construcción del cuerpo que, en la narración, se encuentra fragmentado, a través de la mirada del “hombre”. Así, el cuerpo de ella es una boca roja, fuerte, violenta, cargada de vicio.

Un cuerpo fragmentado es incompleto: incluso para Retana, el cuerpo fragmentado está mutilado, y así se gesta el “cuerpo mecanicista” que es aquel cuyas partes son independientes de las otras. En el cuerpo mecanicista cada parte prescinde de la otra (Retana 2008: 44).

Ella es entonces una boca, que irónicamente él no puede poseer. En el momento en que la protagonista se lo lleva a unos silos oscuros y empieza el encuentro de carácter sexual, el juego de caricias e intercambios se inicia y ella lo deja tocar todo su cuerpo excepto sus labios:

No dejé que me limpiara el rouge de los labios ni que su lengua rozase alguna parte de mi cuerpo (199- 200).

A partir de esa negación de su boca, su cuerpo se ve fragmentado en otras partes: cara, frente, cejas, mentón, pecho, pezón, vientre, ombligo, entrepierna. Es un cuerpo disgregado, convertido en objeto. Si se trata de poseer nos preguntamos si en esa fragmentación existe la posibilidad de poseer en su totalidad al objeto de deseo. Para Retana el cuerpo así fragmentado, en el caso de la pornografía, se disemina en “múltiples partes, sin que estas sean nunca integradas por el pornófilo” (2008: 48). Se da el choque de cuerpos que al fragmentarse ante la mirada del otro, se encuentran ante la imposibilidad de poseer de manera íntegra al otro ser. De la misma forma, para ella, él es una mano que la recorre y la acaricia a donde ella disponga. Ni siquiera admite su lengua:

Sólo quería su mano, su palma tensa y sus dedos tanteando entre la tela y mi piel (200).

Para el autor mencionado, en la pornografía se hace una puesta en escena que consiste en colocar dos “cuerpos anónimos relacionados entre sí por fórmulas sexuales” (2009: 4). Es innegable que algo así sucede en el cuento que nos concierne. Se trata del encuentro de dos extraños, cuyos cuerpos se relacionan a partir de una serie de reglas o instrucciones sexuales. Luego de disciplinar la mirada, se disciplina el encuentro sexual. Ella parece ser la que dispone las reglas: cómo y dónde quiere ser tocada, qué desea y qué no. Al mismo tiempo, los personajes sin nombre son efectivamente anónimos, sin identificación. Esas instrucciones o “fórmulas sexuales” tienen que ver con una estructuración de la sexualidad que es cultural y que tiene que ver con los discursos hegemónicos.

En este sentido, se puede relacionar el tema de la percepción y la mirada con el fenómeno de la pornografía como discurso de poder que construye la manera de percibirse y de percibir al otro en el encuentro sexual. Pero el porno plantea un problema ontológico, se trata de un discurso contemporáneo “reducido a su función expansiva” es decir, carece de contenido propio, “pretende abarcarlo todo y no abarca nada” (Retana 2009: 4). De la misma forma, a partir de este discurso cultural, ubicamos a un sujeto vacío, un “sujeto contemporáneo aferrado a la banalidad” (Retana 2009: 5), que si bien es agresivo, es incapaz de dejarse interpelar por el mundo.

Ahora bien, si volvemos al cuento, cuando la protagonista se dedica a mirar por la ventana (acto que es parte del juego de seducción), ella mira la miseria:

[...] edificios semiderruidos y cordones de acera colmados de basura. Olvidé al hombre y me concentré en la miseria. [...] estaba distraída mirando cómo un linyera rompía bolsas de basura de la que salían cáscaras de naranja en la esquina de Alem y Tucumán [...] (199).

La narradora dice que se concentra en la miseria, pero que “algo” le hacía estar pendiente de la presencia del hombre, es decir, la desconcentraba. Más adelante ya no está concentrada, sino “distraída” viendo al linyera (un vagabundo). Esa concentración a la que se refiere la narradora, parece ser parte del mismo juego de apariencias dentro de la seducción. Además, al estar dentro de un relato de ficción, dentro del discurso literario, nada de lo que la protagonista diga de sí misma puede ser creíble. Su poder es el de la apariencia, y por lo tanto el de la ficción. Lo que parece evidente es que ella mira ese mundo externo desde la distancia. Se establece entonces una oposición de dos mundos, el de adentro y el de afuera. El adentro es el universo de las apariencias, del juego, de la seducción, de saberse de una clase privilegiada que no viaja en bus normalmente y de sentirse dichosa de encontrar a otro como ella, de una belleza femenil³ que sin conocer podía asegurar que sabía que pertenecía al mismo mundo de ella:

Sin conocerlo, supuse que el hombre ya sabía que pertenecíamos a mundos parecidos (198).

El de afuera es el mundo “real”, aquel en donde reside la miseria, la destrucción, la crisis. Ella se percibe ajena a ese mundo, distante y al mismo tiempo, indiferente. Su manera de mirar el mundo exterior hace pensar en una persona que mira un programa de televisión.

En efecto, a partir del desarrollo de la tecnología y de los medios de comunicación, ahora vemos programas que imitan la realidad o la muestran crudamente a través de la pantalla del televisor o de la computadora. Ahí también vemos la miseria pero nos sentimos totalmente ajenos a ella, y la indiferencia tiene que ver con la capacidad de los medios de crear espectáculos de la vida real. En este sentido, Galeano señala:

la vida se está reduciendo al espectáculo y el espectáculo se convierte en fuente de poder [...] la información se está reduciendo a la publicidad y la publicidad manda (2006: 4).

No es gratuito entonces que ese panorama de la ciudad, cargado de destrucción y decadencia, se presente ante ella a través de la ventana, en imágenes veloces por la prisa con la que va el autobús que hacía que sus “ojos barrieran edificios semiderruidos (...)”. Y que además ella se refiera a aquello que mira, que la distrae o en lo que se concentra, como un “espectáculo”.

Su manera de mirar el mundo es el mismo que ocurre cuando vemos la televisión haciendo zapping⁴, es decir, sentándonos frente a la pantalla a pasar canales con el control remoto, sin hacer pausa en nada específico. Se trata de dejarse llevar por las imágenes y las voces o sonidos que los distintos canales puedan presentar pero todo de manera superficial, rápida, vacía. Rojas explica:

Es la evasión a través del mundo de fantasía de las imágenes que van entrando por los ojos y llegan a la cabeza, pero sin archivarse, dada su rápida sucesión y su falta de conexión (1995: 78).

En efecto –y volviendo a la tesis de Retana con respecto al sujeto vacío, aferrado a lo banal– ella es un ser que no se deja interpelar por el mundo y como tal, es una especie de Sísifo contemporáneo que no se interesa en nada, incapaz de escuchar y de ahí, sugiere la soledad del sujeto posmoderno (Retana 2009: 6).

4. Relación sexual/relación contractual

Estas reflexiones nos llevan a analizar la naturaleza del encuentro que se da entre estos dos personajes, que tiene las características de una transacción económica dentro del sistema de la oferta y la demanda.

En el inicio del cuento, y desde un punto de vista semántico, hay una sensación de que ese encuentro ya había sido previsto. Tal sensación la crean el uso de los verbos conjugados en pretérito perfecto simple y en imperfecto: “subí”, “ya estaba allí”. Es decir, parece que el encuentro ya había sido pactado, que había un contrato previo entre las partes que iba a ejecutarse en el espacio del encuentro: el autobús.

Si se piensa en la dinámica de un contrato o la de la oferta y la demanda, se esperaría que el lugar del encuentro fuera en una oficina (en los espacios laborales, es en las oficinas donde las relaciones contractuales se ejecutan). Sin embargo, aquí, el espacio del encuentro de las partes es público. Eso le da un carácter de neutralidad al tratarse de un lugar atípico para que se ejecute una transacción o intercambio. Remite incluso al caso de un intercambio clandestino, de ahí la necesidad de que sea en un lugar neutro, libre de sospechas. El objeto que se va a intercambiar de manera secreta, adquiere por lo tanto un carácter oculto o prohibido: puede bien tratarse de droga. Sin embargo, nos enteramos desde el primer párrafo que no se trata de eso, pero sí de algo igualmente prohibido y oculto: sexo.

Es un intercambio sexual, de ahí que se plantee el carácter mecanicista del encuentro concentrado en la genitalidad. Prueba de ello es que en la protagonista no hay gestualidad: su boca no sonrío ni habla –excepto cuando se ve forzada a hacerlo– simplemente provoca la penetración de él a través de la mano.

En el encuentro de los cuerpos hay algo de intercambio acelerado de caricias: modos de tocar y rozar el cuerpo, que parecen dirigidos por ella. Dentro de una lógica de dar para recibir y viceversa, se establece el encuentro sexual.

Ahora bien, la sexualidad y la noción de placer sexual son ideas o conceptos dentro de la cultura que han sido definidos por instituciones de poder. Tal como lo afirma Foucault, la sexualidad como discurso, tiene también voluntad de verdad (2002: 15) que direcciona las vías de la vivencia del cuerpo en la relación sexual. Por eso Jeffrey Weeks plantea que “(...) los significados que atribuimos a la “sexualidad” están socialmente organizados sostenidos por diversos lenguajes, que intentan decirnos lo que es el sexo, lo que debería ser y lo que podría ser” (citado en Fernández 2009: 6).

Dentro de este marco, la investigación de Fernández reflexiona acerca de estos discursos que dictaminan lo que es la vivencia sexual y que se relacionan con el sistema de la oferta y la demanda. Es decir, la sexualidad es también absorbida por el Capitalismo al ser un “componente más dentro del dispositivo capitalista” (2009:10).

Asimismo, Baudrillard plantea que dentro del valor de cambio, el capital debe circular, “la cadena de inversiones y reinversiones” no debe detenerse. Podemos trasladar esta conclusión al encuentro sexual:

El sexo como modelo toma la forma de una empresa individual fundada en una energía natural: a cada uno su deseo y que gane el mejor (en goce). Es la misma forma del capital, y precisamente por eso sexualidad, deseo y goce son valores subalternos (1981: 42).

Si aceptamos la posibilidad de que en la narración, el encuentro sexual sigue la lógica de la oferta y la demanda, entonces vale la pena detenerse en la reacción de la protagonista al descubrir que ese hombre que sedujo en el autobús no es un “él”, sino una “ella”:

Me sorprendí: allí faltaba algo o había otra cosa. Un pubis tan frondoso como el mío fue lo que descubrí [...]. Sólo por el descubrimiento le brindé mi boca y dejé que me arrebatare el rouge de los labios en un beso tenue, demorado y amplio, y me ocupé de que su pubis rozara con fuerza contra el mío (200).

La protagonista, recordemos, tenía un límite en cuanto a lo que estaba dispuesta a ofrecer en ese “intercambio”. La mano del hombre podía recorrerla toda, mas no quería dejarse besar. Sin embargo, la protagonista le ofrece sus labios al encontrar “eso” que no esperaba: la sorpresa. Es decir, en esa “transacción” de “bienes de placer” ella pareció ver que se le ofrecía algo más, un valor agregado al producto, lo inesperado, la coincidencia.

Ante su sorpresa ella piensa “allí faltaba algo o había otra cosa”. Se le presentan así dos opciones: tomarlo como una carencia de algo (del falo) o como algo novedoso. La conjunción disyuntiva plantea esta alternativa ante lo que él-ella le ofrecía. Si la protagonista hubiera elegido la primera opción, lo ofrecido habría carecido de valor agregado, pero a todas luces, ella opta por la segunda opción, razón por la cual le ofrece más de su cuerpo, más aún le da la “fruta prohibida”, su boca –encarnación como lo vimos en la primera parte, del deseo, lo prohibido–. La protagonista se ve ante la obligación casi de mejorar su “mercancía” al ver que el otro le dio plusvalía a la de él.

Al terminar el intercambio, la protagonista le dice “Muchas gracias” y la deja sola. Aquel al que conocíamos como “el hombre”, ahora se nos muestra a través de la narración como “Ella”. Su expresión de agradecimiento tiene un tono de cortesía y remite de nuevo a la transacción: el cliente agradece por el servicio brindado.

La sexualidad se vive entonces como una práctica de cada quien, en tanto que no hay definición de género clara; sin embargo está atravesada por discursos de poder que tienen que ver con la oferta y la demanda y que hacen de la vivencia sexual un trámite dentro del “mercado del deseo”.

5. Reflexiones finales

En el cuento analizado, la construcción de lo femenino y lo masculino está atravesada por valores patriarcales. Ella –a pesar de ser una “chica fácil”, es decir, una mujer que rompe con la construcción de mujer pasiva y pudorosa– sigue un comportamiento de género que es también de pasividad, pudor y consideración ante el hombre. Las identidades siguen siendo patriarcales aunque se trate de una mujer que vive su sexualidad libre y abiertamente, y aunque ese hombre sea en realidad una mujer. Él cumple entonces con su rol de varón, activo, debe ser el que penetra, el que debe actuar casi agresivamente, rechazando todo trato suave.

Al mismo tiempo, en el juego de seducción, ella es una seductora reina de las apariencias como lo plantea Baudrillard, pero a diferencia de la visión del autor –que ve a la mujer como objeto ajeno a su cuerpo– ella está muy consciente de su cuerpo y sobre todo, de su deseo. En este sentido, es una mujer empoderada.

En la seducción se establece el desafío, el engaño o el secreto y la fascinación como ejes de sus movimientos y estrategias. Asimismo, hay un juego especular que denota la ausencia de alteridad, de otredad y por lo tanto de reconocimiento de la identidad. Es decir, ella se ve a sí misma en él. Su imagen la absorbe y le impide ver más allá, pues no hay distancia reflexiva entre ella y su imagen. Se plantea la protagonista como un Narciso que ve abolida “la distorsión entre el Mismo y el Otro” (Baudrillard 1981: 67).

Por otro lado, el problema de la percepción que es prescrita y controlada, lleva al disciplinamiento del encuentro sexual. En este sentido, las pulsiones se mueven dentro de una serie de reglas que las organizan y esto se vincula con los discursos hegemónicos y su voluntad de verdad.

Hay entonces una mirada pornográfica, unos cuerpos fragmentados diseminados, mecanicistas, y esto los cosifica, lo que conduce inevitablemente a la imposibilidad de integrar y de poseer al otro. La pornografía como discurso de poder plantea un problema ontológico: estamos ante un sujeto vacío, banal, superficial, incapaz de dejarse interpelar por el mundo y de interpelarlo. Asimismo, la protagonista encarna ese ser, ajeno al mundo cuya miseria la percibe desde la distancia como algo irreal. Ella mira el mundo exterior como si se tratara de una pantalla de televisión cuyas imágenes pasan velozmente y no la involucran.

Por último, si bien hablábamos de un encuentro sexual “disciplinado”, controlado por discursos de poder, también tiene las características de transacción dentro del discurso de la oferta y la demanda. De esta forma, la práctica sexual y sus significados se organizan por lenguajes, por lo tanto es absorbida por uno de los discursos hegemónicos más poderosos: el Capitalismo.

La ambigüedad en el cuento, que lleva al desenlace y la revelación de que el hombre es una mujer, lleva a un cuestionamiento del título del cuento. ¿Quién es la chica fácil? Luego de que la protagonista le da las gracias dice: “Ella no me siguió. Probablemente se quedó entre los marineros” (200). La referencia a los marineros tiene que ver con las historias de amores de puerto. Dentro de esta construcción, los marineros son esos hombres que van de puerto en puerto conquistando mujeres. Si ella es una chica fácil, tiene sentido la referencia y lo que la protagonista asume que es que ella irá ahora en busca de otro encuentro entre los marineros.

Al mismo tiempo, la protagonista le da las gracias y luego vuelve a pintarse los labios “de memoria y sin espejo” (200). Rehace su rostro en apariencia, en maquillaje. Lo que maquilla es su principal arma de seducción: la boca, por lo que se asume que continuará buscando a

otro hombre, a otra mujer, o a otro que pueda satisfacer su demanda. Las acciones que supone realizará la otra, las efectuará ella misma a partir de la propuesta de la lectura realizada, con lo que nos lleva a una especie de circularidad en las conductas, donde se concluye una acción para realizarla de nuevo: la imagen de un Sísifo en acción.

Notas

1. A partir de este momento todas las citas del cuento se toman de la *Antología del cuento Latinoamericano del siglo XXI: las horas y las hordas*. 2002. México: Siglo XXI Editores, 198- 200.
2. El término fue inventado en 1994 por Mark Simpson, un periodista británico quien hace una crítica aguda a los “fetichistas de productos”. Cuestiona al “nuevo hombre”, el del siglo XXI, que es “consumista, superficial y narcisista” (Rey 2006: 3). Según Simpson: “El metrosexual es un hombre joven, con dinero, que vive en una gran ciudad o cerca de ella, porque es allí donde están las mejores tiendas, clubs, gimnasios y las mejores peluquerías. Puede ser gay declarado, heterosexual o bisexual, pero esto no importa, porque ha elegido su propio cuerpo como objeto de amor y el placer como su preferencia sexual” (2002). Según Juan Rey, “el vocablo “metrosexual” es el resultado de la conjunción de “metro” –en referencia a que vive en una metrópolis– y “sexual” –en referencia a que vive sin complejos su parte femenina–” (Rey 2006: 3).
3. Recordemos que la descripción de este hombre es la primera pista que nos da la narradora para darnos cuenta de que en realidad es una mujer: “cara fresca de ángulos marcados, unos ojos claros y profundos, una piel de apariencia suave” (198).
4. De acuerdo con Enrique Rojas, se trata de una palabra que viene del inglés que significa “golpear, disparar rápidamente” (1995: 79).

Bibliografía

- Baudrillard, Jean. 1981. *De la seducción*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Braunstein, Néstor. 1983. *La re-flexión de los conceptos de Freud en la obra de Lacan*. Siglo XXI.
- Caamaño, Virginia. 2008. “Rumores del presente: revelaciones y pequeñas historias. Un acercamiento a “Santa Narcótica” de Cristina Civalé y “El tibio atajo de la paz” de Naief Yehya”. *Revista de Lenguas Modernas*. 8: 113-149.”
- Capasso, María Angella. 2006- 2007. “Baudrillard y la seducción”. *SociÁlogo. Revista de teoría, epistemología, comunicación, cultura y política*. N° 1. Caracas, Sequía. http://www.sociologando.org.ve/pag/index.php?id=67&idn=37&r_num=1. Consulta: 10 de junio de 2009.
- Civalé, Cristina. 2002. *Chica Fácil*. En: Ortega, Julio (comp.). México: Siglo XXI Editores, 198-200.

- Fernández, Daniel. 2009. *Usos metafóricos en el discurso sexual*. Ponencia presentada en Nuevas Voces de las Ciencias Sociales en el Instituto de Investigaciones Sociales. Universidad de Costa Rica. <http://www.iis.ucr.ac.cr/jornadas/nuevasvoces/programanv.php>. Consulta: 10 de junio de 2009.
- Foucault, Michel. 2002. *El orden del discurso*. Barcelona: Túsquets Editores.
- Galeano, Eduardo. 2006. "Curso intensivo de incomunicación". En: *Patas Arriba. La escuela del mundo al revés*. México: Siglo XXI.
- Kaufman, Michael. 1989. *Hombres: Placer, Poder y Cambio*. R. Dominicana: CIPA.
- Ortega, Julio (comp.). 2002. *Antología del cuento Latinoamericano del siglo XXI: las horas y las hordas*. México: Siglo XXI Editores.
- Paz Soldán, Edmundo. 2004. "La Literatura latinoamericana en la era de la saturación mediática". En: *Palabra de América*. España: Editorial Seix Barral, 148-166.
- Real Academia Española. 1996. *Diccionario de la Real Academia Española*. 21ª ed. Madrid: Editorial Espasa Calpe S.A.
- Retana, Camilo. 2008. *Pornografía: la tiranía de la mirada*. San José, Costa Rica: Editorial Arlequín.
2009. *El totalitarismo pornológico (o el mundo visto desde una película porno)*. Ponencia presentada en Nuevas Voces de las Ciencias Sociales en el Instituto de Investigaciones Sociales. Universidad de Costa Rica. <http://www.iis.ucr.ac.cr/jornadas/nuevasvoces/porgramanv.php>. Consulta: 10 de junio de 2009.
- Rojas Montes, Enrique. 1995. "El síndrome de mando a distancia (Zapping)". En: *El hombre light una vida sin valores*. Argentina: Ediciones Temas de Hoy, 75-83.
- Rey, Juan. 2006. "Los "metrosexuales" y "übersexuales" como artefactos publicitarios". *Comunicar. Revista Científica de Comunicación y Educación*. 27: 19- 27. Huelva, España. Universidad Autónoma de México. <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/158/15802704.pdf>. Consulta: 10 de junio de 2009.