



Contribuciones desde Coatepec
ISSN: 1870-0365
rcontribuciones@uaemex.mx
Universidad Autónoma del Estado de México
México

El cuerpo, superficie de inscripción, entre el placer y el dolor. Acercamiento a *En el jardín de los cautivos*, de Maritza M. Buendía

Cruz-Polo, Evelin

El cuerpo, superficie de inscripción, entre el placer y el dolor. Acercamiento a *En el jardín de los cautivos*, de Maritza M. Buendía

Contribuciones desde Coatepec, núm. 32, 2017

Universidad Autónoma del Estado de México, México

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28160495009>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional.

El cuerpo, superficie de inscripción, entre el placer y el dolor. Acercamiento a *En el jardín de los cautivos*, de Maritza M. Buendía

The body, surface to carve, between pleasure and pain. An approach to En el jardín de los cautivos by Maritza M. Buendía

Evelin Cruz-Polo *

Universidad Autónoma del Estado de México, México
evecpolo@hotmail.com

Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28160495009>

Recepción: 28 Junio 2018

Aprobación: 02 Agosto 2018

Publicación: 30 Noviembre 2019

RESUMEN:

El presente estudio tiene como objetivo revisar el libro de cuentos *En el jardín de los cautivos*. La directriz temática que guía el trabajo considera al cuerpo como elemento clave de la construcción artística. En este sentido, la propuesta de Jacques Fontanille en relación con el *yo-piel*, noción recuperada del modelo psicoanalítico de Didier-Anzieu, resulta fundamental para articular una propuesta que establece tres ejes rectores: 1) cenestesia, sinestesia y el valor de la mirada; 2) selección axiológica, entre el placer y el dolor, y 3) envoltura textual, texto placer. Cada eje puntualiza y explica el modo particular en el que la envoltura psíquica (*yo-piel*) se manifiesta haciendo que el cuerpo adquiera una significación propia; es decir, son aspectos que propician una reflexión en torno al valor cultural del cuerpo.

PALABRAS CLAVE: Cuerpo, Cenestesia, Sinestesia, Semiótica.

ABSTRACT:

The aim of this study is to revise the storybook En el jardín de los cautivos. The thematic guideline that directs the work considers the body as a key element of artistic construction. In this light, Jacques Fontanille's proposal in relation to skin-ego, notion recovered from Didier Anzieu's psychoanalytic model, is fundamental to articulate a proposal that establishes three guiding axes: 1) Cenesthesia, synesthesia and the value of the gaze; 2) Axiological selection, between pleasure and pain, and 3) Textual envelope, text pleasure. Each axis states and explains the particular way in which the psychic envelope (skin-ego) manifests itself, making the body to acquire its own significance and leading to a reflection about the cultural value of it.

KEYWORDS: Body, Cenesthesia, Synesthesia, Semiotics.

La automatización devora a los objetos, los hábitos, los muebles, la mujer y el miedo a la guerra. Si la vida compleja de tanta gente se desenvuelve inconscientemente, es como si esa vida no hubiese existido. Para sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte. V. SHKLOVSKY

NOTAS DE AUTOR

- * **EVELIN CRUZ-POLO**. Maestra en Humanidades: Estudios literarios; profesora de asignatura de la Facultad de Humanidades, Universidad Autónoma del Estado de México; su área de especialidad es Teoría literaria y literatura. Ha participado con las ponencias: "La imagen de la mujer en la canción popular infantil de Francisco Gabilondo Soler", en la BUAP; "La ciudad y sus espacios. Cartografía de un cuerpo en agonía" en la Universidad Iberoamericana. Organizadora de la Jornada de investigación "Performance y representación: la literatura y otras formas artísticas", Facultad de Humanidades y I Coloquio de literatura y otras formas estéticas, Facultad de Humanidades.

PRECISIONES INICIALES

El lenguaje nos permite construir el mundo, y construirnos en la multiplicidad de sus complejidades; solo a través de él y de su manifestación creadora, el hombre otorga sentido a su existencia. La expresión del lenguaje no tiene límites. Debido al eclecticismo de su naturaleza, el objeto y el sujeto poseen la facultad de manifestar su calidad de superficies en las que se inscribe su historia. En este sentido, quizá las primeras narraciones del hombre, aquellas que se plasmaron en cavernas y que se etiquetan como *pinturas rupestres*, nos permiten reflexionar no solo sobre su estatuto artístico o en el hacer del hombre sino en la importancia que posee el cuerpo; el cual con sus contornos, sus pliegues y su cromatismo manifiesta un discurso propio, teje una narración; en consecuencia, también es agente y paciente del lenguaje, es un constructo diegético en movimiento, susceptible a interpretaciones.

Desde esta perspectiva, la propuesta de lectura que ofrece este trabajo focaliza *En el jardín de los cautivos*,¹ libro que reúne siete cuentos cuyos títulos, por orden de aparición, son “Niña piel infinita”, “Quizá te extrañe”, “Azul”, “Amor espanto”, “Ojos para su cuerpo”, “Catgut o el retorno” y “La caída de los cuerpos”. La semiótica del cuerpo es el sustento teórico que orienta el estudio de los cuentos, los cuales parecen articular un cuerpo, universo de sentido visto al estilo de una pintura cubista, desde diferentes perspectivas, pero con un eje que las enlaza: la *piel*. En este orden de ideas, es importante precisar “El cuerpo y sus envolturas. Del psicoanálisis a la semiótica del cuerpo” de Jacques Fontanille como texto clave para profundizar en la temática indicada.

Fontanille desarrolla la dimensión semiótica del modelo psicoanalítico *yo-piel* propuesto por Didier Anzieu. Sus planteamientos se fundan en el reconocimiento del cuerpo como espacio de comunicación, no como accesorio que el sujeto emplea para completar lo que se enuncia, línea que sí siguen aquellas semiologías que ubican su trabajo en la gesticulación y el movimiento corporal (Fontanille, 2004). En otras palabras, para Fontanille, el cuerpo no es un objeto complementario que refuerza o complementa la comunicación: el cuerpo comunica.

El cuerpo, en cuanto origen de las pulsiones, es un *campo figurativo*, un *lugar de comunicación*, un *yo-piel* en términos de Didier Anzieu, de cuyos presupuestos Fontanille parte para destacar que el cuerpo manifiesta un *yo*, referido a la carne sensible, y un *sí*: una *envoltura cenestésica* –envoltura psíquica– capaz de controlar o regular las descargas de energía. Esta es generadora de *barreras de contacto*; es decir, establece mecanismos que controlen y clasifiquen las sensaciones en buenas o malas, por ejemplo. El concepto de *envoltura cenestésica* resulta de gran importancia para este acercamiento dado que permitirá reflexionar en torno a la conciencia sensorial que los personajes asumen de su propio cuerpo y que emana del contacto con el cuerpo ajeno. Así, debe considerarse que se sigue el planteamiento de Fontanille, quien agrupa las nueve funciones de la *envoltura*, indicadas por Anzieu, en cuatro recorridos figurativos, según se acota en la siguiente tabla:

Tabla 1

<i>Recorrido figurativo de la envoltura</i>	<i>Función</i>
Mantenimiento y contención: el recorrido del continente	De mantenimiento De contención
Poder distintivo, filtro de intensidad y recorrido del intercambio	De para-excitación De carga y descarga de la energía De distinción entre lo propio y lo no propio
Recorrido de la selección axiológica	Erógena Destructiva
Conexión y recorrido de la inscripción	De conector intersensorial De superficie de inscripción

Fuente: Elaboración propia con base en Fontanille, 2004: 109-112.

La importancia de la agrupación de las funciones, por parte de Fontanille, radica en que logró identificar en el modelo de Anzieu la representación de la función semiótica del lenguaje: reunión del plano de la expresión y del plano del contenido, pues la *envoltura* posee las funciones de *continente* (serie de propiedades) y de *superficie de inscripción* (serie de operaciones), debido a ello, el teórico en semiótica discursiva reconoce que el “*yo-piel* sería entonces el prototipo de todas las superficies de inscripción, especialmente artísticas” (Fontanille, 2004: 119) Curiosamente, Anzieu utilizó una metáfora para hablar de la superficie de inscripción:

la tela del pintor, la página en blanco del poeta, la hojas rayadas de líneas regulares del compositor, la escena o el terreno del cual disponen el bailarín o el arquitecto, y evidentemente la película del film, la pantalla del cinematógrafo, materializan, simbolizan y reviven esta experiencia de la frontera entre dos cuerpos en simbiosis como superficies de inscripción, con su carácter paradójico, que se reencuentra en la obra de arte de ser a la vez una superficie de separación y una superficie de contactos (1981; citado en Fontanille, 2004: 118).

Existe un vínculo entre cada una de las funciones, el cual exalta una suerte de términos binarios que evocan el *recorrido generativo de la significación*. Por tanto, la forma en la que los personajes de los cuentos manifiestan los diferentes recorridos figurativos es la que los determina en un constante movimiento entre el placer y el dolor. Por tal motivo, en esta propuesta se analiza *En el jardín de los cautivos* como metáfora del cuerpo que busca visibilizar las funciones de la *envoltura cenestésica*.

CENESTESIA, SINESTESIA Y EL VALOR DE LA MIRADA

La lógica de funcionamiento del *yo-piel*, así como de las operaciones de la envoltura, es similar a la de cualquier texto. Desde la perspectiva semiótica existe una serie de niveles o capas, cuyas vinculaciones posibilitan la producción de sentido. De esta manera, la naturaleza sensible del cuerpo (*yo-piel*) desarrolla las funciones de *conector intersensorial* y de *superficie de inscripción*; la primera permite relacionar los estímulos recibidos del interior y del exterior, mientras que la segunda ayuda a conservar la marca de los acontecimientos exteriores; esto es, la envoltura del cuerpo posee la capacidad de relacionar los estímulos, acumularlos y memorizarlos

para traducirlos en placer o dolor. El hilo narrativo de las historias que contiene *En el jardín de los cautivos* delinea el universo de las sensaciones, de modo que es posible percibir a través del discurso el propio discurrir de los cuerpos, subrayando que sus existencias e identidades están determinadas por la manifestación de la sensación.

Los cuentos “Quizá te extrañe” y “Ojos para su cuerpo” exponen una similitud semántica en lo que se refiere a la manifestación de las funciones antes mencionadas. Los personajes (hombre-mujer) se mueven entre la frustración de algo no logrado o coartado, y el deseo de lograr el placer en un esquema donde el mirar es el origen de las sensaciones.

“Quizá te extrañe” observa el uso de una estrategia narrativa epistolar, propone un esquema de dominación en la relación de pareja, así como la determinación de un juego que funda sus reglas en la capacidad de la mirada:

debo registrar con cuidado *las miradas que caen sobre mi cuerpo* [...] Debes dejar que te miren dice él [...] Importa, en exclusiva, el calor de la mirada o más concretamente, la *sensación que experimento cuando un par de ojos anónimos se deposita encima de mi cuerpo*. “Lo que sientes, lo que sientes” [...] Y todo lo hago religiosa y detalladamente tal y como él lo exige (Buendía, 2005: 29).²

La manifestación de conector intersensorial invita a considerar la participación de la *sinestesia*, cuyo origen también se encuentra en la envoltura cenestésica y “sucede cuando la estimulación de un sentido desencadena una respuesta en otro” (Melero, 2013: 6). Su fundamento se encuentra en el fenómeno perceptivo neurológico del que existen más de 60 tipos, según acota la investigadora en neurociencia Helena Melero. En su artículo “Sinestesia ¿Cognición corporeizada?”, la investigadora insiste en que no se trata de una mezcla de sentidos sino de un modo de complementación inusual; por ejemplo, en la manifestación grafema-color, la persona puede ver letras o números con un color determinado, o sentir el tacto que observa en otra persona. Situaciones de este tipo no son ajenas a la narratividad de la ficción, debido a ello en el lenguaje literario la sinestesia se considera un artificio, una figura retórica emparentada con la metáfora y reconocida como *transposición sensorial* por “asociar sensaciones que pertenecen a diferentes registros sensoriales” (Beristáin, 2004: 476).

El fenómeno sinestésico determina el ser y hacer de los personajes de “Quizá te extrañe”, donde dejarse mirar, es dejarse tocar; dejarse tocar es permitir que la piel registre y tipifique las sensaciones producidas en el cuerpo femenino, y que el cuerpo masculino, el de la pareja, lo recibirá para deleitarse. En otras palabras, el placer del hombre se instala en el deseo de los otros: se materializa en el cuerpo de su mujer:

Hay *miradas terciopelo*, suaves, cándidas, como si la caricia de una mano firme recorriera mis tobillos. Y es que sabrás que hay de miradas a miradas [...] *miradas deliciosas* que se detienen en los muslos y golosamente hacen el recorrido hasta la cara. *Miradas que engullen* todos mis fluidos, que exprimen el jugo que llevo dentro, deseando hundir el rostro entre mis piernas (Buendía, 2005: 31).

El afán clasificatorio de las miradas revela una conexión evidente entre la vista y los demás sentidos: gusto, tacto, oído, olfato. En palabras del personaje: “miradas glotonas”, “miradas hambrientas”, “miradas musicales” (Buendía, 2005). La experiencia sinestésica se potencializa en cada andar del cuerpo femenino, de ahí que sea indispensable considerar que esta forma en la que se complementan los sentidos es inusual y su duración depende del estímulo que la hace posible. En este caso podría pensarse en un tiempo breve, el tiempo del encuentro de la mirada sobre el cuerpo. Sin embargo, es gracias a las funciones de interconexión y de inscripción que la mujer puede sentir y registrar la sensación. Lo singular radica en el hecho de que el personaje vivencia el fenómeno sinestésico, lo tipifica y lo conserva, prolonga a placer la duración de la sensación hasta el momento en que pueda entregarla a alguien más: “¡Cuánto esfuerzo por ofrendarle un *ramillete nuevo de miradas!* ¡Cuánto agotamiento en conseguirlas! [...] le llevé una en especial: una *mirada aromática, como de fruta madura, olorosa hasta los huesos*” (Buendía, 2005: 32-33). La mirada sufre una suerte de corporeidad

que le permite ser tocada, desplazada, desprender aroma y ser parte de dos recorridos sensoriales: el primero, el de la mujer; el segundo, del hombre, recorrido que emerge de las miradas capturadas por la mujer.

La envoltura cenestésica del cuerpo masculino parece manifestar un tipo de sinestesia particular llamado *mirror-touch* o tacto en espejo, lo que implica “sentir en su propio cuerpo el tacto que visualiza en otra persona” (Melero, 2013: 9); sensación bastante compleja en el personaje, pues requiere asumir el tacto que otros han depositado en su mujer, de modo que él percibe la *marca* en la piel del cuerpo femenino y, por selección, la traslada a su propio cuerpo, se apropia de ella también a través de su mirada.

Por otro lado, en “Ojos para su cuerpo” el personaje masculino busca poseer el cuerpo femenino a través de su mirada para construir, a partir de ello, su propio cuerpo, su propia mirada:

Pero si al mirar se posee. Pero si al mirar se detiene. Pero si al mirar se toca. Usted percibe el mundo a través de ese cuerpo. [...] Desde su refugio, usted dobla las piernas, las abraza. Esconde la cabeza. Lloro. Y ella no lo ve. No ve su habitación ni su tristeza. Ni que usted empieza a sentirla. A ella, a su cuerpo dormido. [...] Ella no ve que su llanto es negro. Que su llanto es la noche. Que su llanto es su cuerpo (Buendía, 2005: 73).

La experiencia sensitiva del personaje permite mostrar, además de la manifestación sinestésica, las funciones de *recarga* y *descarga de energía*, así como la *distinción entre lo propio y lo no propio del yo-piel*. Fontanille agrupa estas funciones en la categoría de *poder distintivo, filtro de intensidad y recorrido del intercambio*, dado que la envoltura regula la intensidad de los estímulos recibidos y propicia la identidad. Aspecto que conduce a la reflexión en relación con la construcción del personaje, la cual manifiesta un vacío y una necesidad relacionados a la identidad que se extasía con la imagen de la corporalidad femenina y que le otorga un sufrimiento-tristeza. Así, lo que supondría placer, en realidad, otorga dolor. La línea de ambigüedad que subyace al texto permite pensar en la presencia de una carencia en la imagen de su cuerpo, de ahí que busque reconocerse en el otro que es mujer. Una observación atenta nos revela un cúmulo de sensaciones producidas a distancia que deconstruyen al personaje cada vez que busca su identidad en lo no propio, en lo femenino.

La *mise en abyme*, técnica narrativa que busca provocar un efecto especular en la obra, permite la proyección de cierto ludismo entre lector empírico, narrador y narratario, pues nos permite observar lo que el narrador contempla: un personaje mirando y deseando encontrar respuesta al tipo de mirada que posee. Le Breton explica que “la mirada se convirtió en el sentido hegemónico de la modernidad” (2002: 103); no obstante, por más imágenes que atrapa la mirada, los sujetos, como es caso del personaje, parecen quedar atrapados en el mismo deseo de asir o asirse a una imagen que resulta evanescente. Del mismo modo, es necesario considerar que si la mirada es el vector con el cual el hombre se apropia del medio, la función de vigilancia se puede posicionar como un hacer que otorga placer.

LA SELECCIÓN AXIOLÓGICA, ENTRE EL PLACER Y EL DOLOR

El recorrido de selección axiológica da cuenta de que el *yo-piel* posee la capacidad de seleccionar lo que es aceptable o rechazable, así operan las funciones *erógena* y *destructiva*. “Azul”, “Amor espanto” y “Catgut o el retorno” exponen una tendencia por la selección del dolor. En los cuentos revisados en el apartado anterior, los personajes solo son dos: hombre y mujer, mientras que en “Azul” y “Amor espanto” se manifiesta un integrante más que promueve un hecho triangular significativo: los personajes expresan una evolución producto de sus acciones en relación con la utilidad de sus cuerpos. El tercer elemento presente se posiciona no solo en calidad de narrador testigo sino de existencia *bongo*, ya que necesita de los otros para poder significarse.

En “Azul” se nos permite ser parte de un acto voyeurista que narrativamente construye las escenas de un acto sexual. El mismo narrador adjetiva su persona en términos de *indiscreto*, y su hacer en palabras poéticas: “robo instantes, los desvalijo” (Buendía, 2005: 43). Los verbos empleados merecen atención especial; *robo* y *desvalijo* conducen al reconocimiento de un acto ilegal fundado en la fragmentación de un acontecimiento:

Indiscreto observo todo desde un inicio. [...] Niña con cuerpo de mujer atraviesa la sala. [...] *Escucho* con cuidado cada uno de los diálogos. [...] La mujer sabe que el hombre ansía su fealdad. Verla trocada. Él transformarla a ella o ella transformándose. *El hombre anhela* el rostro irreconocible de la mujer. *El rostro amparado en la debilidad de sus facciones. El grito de ese rostro.* Pretende su cuerpo inflamado. Lleno. Pájaro (Buendía, 2005: 39).

La manifestación de la función erótica, propia de la envoltura, se posiciona en el narrador en su rol de testigo o vigilante, a través del contacto visual y auditivo de los otros: niña-hombre. Al mismo tiempo, en estos se apela a la transformación de los cuerpos como vehículo del placer, y es justo el tipo de transformación al que se refiere el que reclama la activación de la *función destructiva* del cuerpo. Fontanille acota: “la envoltura, así como la túnica ofrecida a Hércules por Nessus, puede ser tóxica para la carne misma, y el sí se vuelve contra el yo” (2004: 111); por lo tanto, la selección es el sufrimiento de la carne.

El detalle descriptivo asocia al cuerpo con el color azul: “su cuerpo es azul. Bebedizo. Anestesiante” (Buendía, 2005: 41), según indica el narrador. A través de sus ojos observamos que la transformación referida involucra cada una de las partes del cuerpo femenino: las piernas, los muslos, las rodillas, toda ella en *obscenas posiciones*, a criterio del *voyeur*. La mujer transformada es *fea y vulgar, barata y perfecta*; el hombre la acompaña, son uno; el *voyeur es hombre y es mujer*, es ambos. El conjunto de sensaciones que vienen de los otros, se convierten en sus sensaciones y lo transforman, lo excitan.

El único límite que alcanza la toxicidad de la carne cuando el *sí* se vuelve contra el *yo* es la muerte, pero los personajes la desean, y aun cuando el hombre lo advierte, la mujer insiste. Los cuerpos prueban su resistencia, descargan sus energías con rapidez, la rapidez de la transformación, mas el deseo se mantiene y la exploración continua; la mujer de cuerpo azul adquiere su forma anunciada: un pájaro, el pájaro azul de la felicidad, quizá; el pájaro de la muerte dispuesto al vuelo:

El hombre muerto agarra a la mujer por el cabello. La obliga a levantarse. *La lastima. Su cuerpo de niña, desmembrado* [...] *La mujer dice que sí.* [...] El hombre muerto olvida el miedo. La golpea en los dientes. La hace sangrar. La insulta. Golpea y golpea. *El hombre muerto golpea e insulta* hasta desvanecerse. Deslumbrado, también. *Intoxicado* (Buendía, 2005: 47).

Es importante subrayar que la evolución de los personajes está marcada por el reconocimiento de la *envoltura* en sus funciones de superficie de inscripción, de destrucción y erótica. Los personajes trabajan gradualmente en el conocimiento de su cuerpo hasta el punto de asumir una consciencia corporal que gusta de procesar los estímulos externos, violentos como una descarga de energía que produce placer.

Del mismo modo, en “Amor espanto” encontramos la construcción de un escenario que remite al despertar sexual; en un marco de costumbres tradicionales, dos adolescentes (novio-novia) aprenden a disfrutar del placer que otorga el contacto de sus cuerpos; mientras que una niña, hermana de la adolescente y testigo de las escenas, recibe el impacto de la situación a través del olfato y de la vista; de tal suerte, su envoltura psíquica también se deja marcar por la excitación de los otros cuerpos:

—*Dile a tu cuerpo que se calle. Dile que no platique lo que pasa*, que no se acuse- murmuro una tarde, casi suplicante después de que él nos baja del auto y llegamos juntas a casa. —¿No te das cuenta? Tus piernas son más largas, tu cabello es más brillante, tu mirada es tan distinta... Y hueles... No sé... *Hueles tan raro... Hueles a muñeca nueva* (Buendía, 2005: 52).

Entonces, el discurso corporal se presenta fundamentalmente a través del olor y de la marca que la piel adquiere al tacto. Debido a ello se pueden establecer dos recorridos de la representación del cuerpo: el primero, involucra el descubrimiento-aprendizaje de los adolescentes quienes gradualmente aumentan su contacto corporal; el segundo, atañe a la niña, cuyo proceso de aprendizaje inicia con el reconocimiento del olor que desprende el cuerpo excitado, y finaliza con las huellas de la violencia ejercida en la piel.

No obstante, conviene reconocer que si bien es cierto que el esquema de acción de los personajes se funda en el hacer (sufrir) corporal, existe un paralelismo entre la perspectiva de lo femenino y lo masculino. Hay una tendencia a explicar la utilidad del cuerpo en términos de contrato, por el cual el cuerpo femenino es un bien-servicio, bien del padre, servicio para el novio adolescente quien resulta ser el beneficiario de un contrato cultural que al oficializarse a través del matrimonio vuelve permisible cualquier práctica sobre el

bien-servicio. En virtud de ello, podría surgir la posibilidad de que nos encontremos ante una marca heredada culturalmente. Se sugeriría que el modo en el que el *yo-piel* opera las funciones esté determinado por prácticas familiares transmitidas de generación en generación de acuerdo a experiencias sensoriales fundadas en el dolor.

La niña percibe el crecimiento-destrucción de la hermana. El padre percibe la transformación de la hija a través del olor de su piel y, al reconocer la huella de la experiencia sexual, violenta el cuerpo de la hija. Así, la envoltura del cuerpo femenino recibe la violencia del padre, la registra y la acepta transformándola en memoria, también acepta la violencia del novio, posterior esposo, para ofrendar su piel al servicio del placer-dolor: “Ahora sé que hay personas que nacieron para ser maltratadas. Sé que existen cuerpos que aun sin proponérselo incitan a que se les pegue. Carnes que en su candidez y blancura sólo estimulan a que se les estropee y se les lastime” (Buendía, 2005: 61).

Resulta indispensable mencionar que uno de los aciertos evidentes en la configuración artística de *En el jardín de los cautivos* es que el trabajo de la ambigüedad nos lleve a establecer juicios de valor que se decanten en lo ético, aspecto que supondría posicionar la corporalidad femenina desde una perspectiva de la subyugación y el maltrato; no obstante, el propio modelo psicoanalítico que Fontanille retoma nos permite vislumbrar que la envoltura cenestésica posee la facultad de regular y soportar las energías, y traducirlas en placer o dolor, de beneficiar o destruir: esta es una selección de la envoltura. Por otro lado, estamos ante la obligación de considerar que desde una perspectiva cultural, el dolor no siempre es negativo, “también se utiliza como parte de las estrategias culturales que contribuyen a la organización de microuniversos culturales específicos” (Finol, 2008: 387).

En “Catgut o el retorno” asistimos a la *estetización* del cuerpo por medio del rito del catgut o reconstrucción del himen, acto que permite posicionar la propuesta de que al restaurar el himen se restaura la historia sexual del cuerpo. Un himen destrozado, convertido en un himen *enmendado* reescribe la historia de la mujer como sujeto-objeto de placer, como ser que se complace en ofrendar su cuerpo para la satisfacción de otro. Idea que aparece reiteradamente en los cuentos analizados hasta este momento.

Similar a la construcción de un tejido, “Catgut” se articula por varios hilos de narración que conforman cuadros en los que se desarrollan diferentes discursos ensamblados en función de la himenoplastia. Así, la identidad del hombre y de la mujer se recrean de forma paralela. El hombre y su rol de médico se ven respaldados por constantes menciones a los estudios clínicos, las cuales subyacen a libros de medicina que enfatizan la línea sexual como preferencia de estudio del sujeto. Desde la perspectiva de la mujer, las constantes *analepsis* reconstruyen su práctica sexual y las distintas fases en las que se concreta su aprendizaje. En este sentido, mientras que el tejido narrativo parece marcar con esmero las notables diferencias entre las travesías significantes que han hecho del hombre y de la mujer lo que son, los constantes intertextos funcionan como puente que ha de unirlos en sus diferencias y hacer de ellas el camino para lograr la comunión entre sus cuerpos:

Siempre, en primer lugar, sus *libros de medicina*. Más eso no le impide valorar su más reciente descubrimiento: *Historia de O*, curiosidad narrativa que *le permite conjugar la medicina con la literatura o la sexualidad con la poesía* (Buendía, 2005: 75).

Los libros de medicina a los que hace alusión y la historia de la himenoplastia propician una reflexión que involucra el estudio del cuerpo tanto desde la perspectiva de sus tejidos, sus fluidos, su estructura como desde los objetos o herramientas que intentan explicar, reconstruir y mejorar su funcionamiento. Por ello, el cuerpo femenino en “Catgut o el retorno” es un cuerpo reconstruido que se significa a través de la mesa de exploración; instrumento que facilita la auscultación del cuerpo, pero que surgió como instrumento de tortura. José Enrique Finol explica que en nuestra sociedad hiperconsumista:

hedonismo y *estoicismo* corporales no son sino dos concepciones complementarias, en lugar de contradictorias, pues ambas apuntan [...] hacia el desarrollo de un creciente y elaborado neo-narcisismo que encuentra su espacio en el propio cuerpo: cuerpo vestido, cuerpo pintado, cuerpo adornado, cuerpo perfumado, *cuerpo retocado*, *cuerpo reformado*... Es gracias al control

estoico de las sensaciones derivadas del dolor y de la abstinencia que se construye el nuevo hedonismo, la auto satisfacción como fin constante (2008: 397).

Retocado y reformado son los efectos que se logran en la historia analizada, por medio de la pinza de Alis, el espejo vaginal y los separadores de Farabeuf; herramientas médicas mencionadas por el narrador, indispensables en el hacer ritual del hombre, *médico, shamán, sacerdote, dador de vida* (Buendía, 2005: 79), quien, a través del catgut, reconstituye el cuerpo femenino para apropiárselo en calidad de nuevo, puro. Acto, sin duda, hedonista, que solo se logra a través del estoicismo de la mujer.

La *Historia de O*, mientras tanto, es el intertexto que funciona como reforzador semántico de la trayectoria isotópica del cuerpo, pues además de reiterar al *yo-piel* en su función de superficie de inscripción en sus múltiples manifestaciones, afirma el carácter artístico que integra la textualidad de la envoltura.

ENVOLTURA TEXTUAL, TEXTO PLACER

El primer cuento, “Niña piel infinita”, y el último, “La caída de los cuerpos”, parecen configurar, a través de sus propios personajes, una poética corporal que, en comunión con el soporte teórico utilizado en este trabajo, corroboran la tesis del cuerpo como un texto, en su sentido etimológico: un tejido, una tela en la que se puede escribir, que puede ser rasgada o fragmentada. En el primer cuento se establece una seducción y un contrato. En el último, se posiciona la certeza que atraviesa al jardín de los cautivos: el cuerpo está al servicio del placer; por lo tanto, ambos cuentos apuntan a la función erótica, así como a la necesidad de expresarlo a través de la nominalización, una palabra puede contener el semantismo del placer experimentado. Este inquietante deseo propio del primer cuento conduce al personaje a la búsqueda del nombre que precise la *sensación reconfortante* que lo invade, y aun cuando de pronto pueda evadirse, esta se manifiesta bajo el término *infinito*.

La peculiar estructura discursiva salta a la vista: alternancia de procedimientos de caracterización por analogía psicológica, seguidas de escenas que permiten vislumbrar la armonía de la acción y establecer relaciones causa-efecto. El viejo, como todo signo, se construye a partir de lo que se dice de él, de sus acciones y de su forma de relacionarse con los demás. En consecuencia, asistimos a un viaje por la consciencia de un hombre que se bifurca en dos tiempos: uno, el de la infancia o el pasado; dos, la vejez o el presente. La infancia se caracteriza por los colores, la luz y lo ilimitado. La huella que habita su memoria es la presencia-protección de la madre que le representa *plenitud*, “estar colmado, dócilmente” (Buendía, 2005: 10). El tiempo de la vejez es uno que por fuerza de la *ceguera progresiva*, los cuerpos y los objetos cobran sentido solo después del tacto. La *materia palpable* y la multiplicidad de sensaciones producidas son justo el elemento que lo vincula con su pasado, y que le asegura un presente placentero. La consciencia de su cuerpo como materialidad y extensión le permite abstraerse y llegar a estadios de placer insospechados.

Lo anterior es la constante en los personajes de los dos cuentos, pues para evolucionar deben significar y resignificar la propia noción de cuerpo. Son precisamente los medios a través de los cuales lo logran, donde la construcción artística muestra sus aciertos. Finalmente, la singularización evidencia el paso de lo simple a lo complejo. Ante el reconocimiento de su piel, el viejo de “Niña piel infinita” puede potenciar sus sentidos a través de uno solo: el tacto, al tiempo que puede emular el placer de tocarse con el placer que siente al tocar las telas que vende. El viejo desarrolla la capacidad de hacer de la tela, la herramienta que orienta su camino y determina sus deseos, del mismo modo que la pareja errante en “La caída de los cuerpos” permite ver que “el vehículo de comunicación del ser humano con el mundo es el cuerpo, que percibe aquel con todas sus posibilidades (táctiles, visuales, olfativas, etc.)” (Botelho, 2008: 71); por tanto, la pareja comunica placer a través del disfrute de sus cuerpos, primero, en un espacio cerrado y, posteriormente, en cualquier espacio, con espectadores por doquier quienes, en la asimilación del mensaje, solo pueden repetir el espectáculo, como lo que es todo espectáculo: un suceso.

CONCLUSIONES

Durante el proceso de gestación se forma un cuerpo. En el nacimiento, ese cuerpo desarrolla necesidades elementales: contacto y alimentación. A partir de ellas, el cuerpo crecerá y será capaz de asumir funciones de mayor complejidad, pasará de la gestualidad y el llanto al balbuceo y la palabra, asumirá como propias las convenciones sociales y culturales, adaptándose a ellas en mayor o menor medida. Para el sujeto, el cuerpo será su medio de “identificación como ser en el mundo” (Finol, 2009: 128). Su cuerpo será palabra, mensaje susceptible a interpretación, espacio en el que el nombre parece desaparecer, pues son los cuerpos los que están en un movimiento constante de significación.

Entonces, puede acotarse que si el nombre es un blanco semántico que se llena en el transcurso de la lectura, su ausencia conduce a mirar hacia una sola dirección y afirmar que la identidad de los personajes se construye a través de lo que manifiestan sus cuerpos; de esta manera, explicamos cada una de las acciones a través de su memoria. Le Breton afirma:

el cuerpo se convierte en el refugio y el valor último, lo que queda cuando los otros se vuelven evanescentes y cuando todas las relaciones sociales se vuelven precarias. El cuerpo es el ancla, lo único que puede darle certeza al sujeto, por supuesto que aún provisoria, pero por medio de ésta puede vincularse a una sensibilidad común, encontrar a los otros, participar del flujo de los signos y sentirse cómodo en una sociedad en la que reina la falta de certeza (2002: 153).

Etiquetas genéricas como hombre, mujer, acaso el adjetivo de niña o adolescente, pululan en alguna línea de la narrativa estudiada; lo mismo sucede con algunos roles: padre, novio, vendedor. El discurso de los personajes o de los narradores nos devuelve al camino del cuerpo, del *yo-piel* y de la envoltura, a estos subyacen las tipologías de los sentidos. El cuerpo manifiesta que solo existe el cuerpo. El amor en su versión tradicional no tiene cabida en este panorama o, más aún, amarse implica dejar que el cuerpo viva por y para sí, sin posturas éticas restrictivas, sin límites. Así se consolida el constructo artístico. El arte se concreta a partir de la transgresión de las formas naturales o de los materiales. En ello descansa el valor poético de la metáfora “En el jardín de los cautivos”.

En consecuencia, también conviene reflexionar sobre la trascendencia de los objetos que han sido creados en función de la especificidad material del cuerpo y de su funcionamiento, desde una silla hasta la ropa que viste y que complementa su significación. El vestido azul que evoca la muerte y genera la imagen de un ave lista para el vuelo (“Azul”); los uniformes escolares de las hermanas (“Amor espanto”), la tela que rasga el vendedor de telas, la cual propicia el establecimiento de una tipología de mujeres según su textura (“Niña piel infinita”); los vestidos, las faldas y las blusas de la mujer que desea satisfacer a su pareja a través del espectáculo de la vista (“Quizá te extrañe”); los instrumentos de exploración de un médico que se asume sacerdote o shamán (“Catgut o el retorno”) o la necesidad de desprenderse de las vestiduras para abrazar su piel (“La caída de los cuerpos”). Todos, elementos que forman parte de la plataforma signica en la que se inscribe el cuerpo y que nos permiten pensarlo como un lenguaje en sí mismo. En tal sentido, el paradigma semiótico encabezado por Greimas y Fontanille se renueva en posibilidades de diálogo con la literatura, tal como se ha mostrado a través de la recuperación del trabajo de Anzieu, por parte de Fontanille, quien nos permite repensar el arte desde la vinculación con diferentes ramas del conocimiento.

BIBLIOGRAFÍA

- Beristáin, Helena (2004), *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 520 pp.
 Buendía, Maritza M. (2005), *En el jardín de los cautivos*, México, Tierra Adentro, 99 pp.
 Buendía, Maritza M. (2016), *Tangos para Barbie y Ken*, México, Textofilia, 77 pp.

- Botelho Josgrilberg, Fabio (2008), “La fenomenología de Maurice Merleau-Ponty y la investigación en comunicación.” *Signo y Pensamiento*, vol. XXVII, núm. 52, enero-junio, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, pp. 68-83, <http://248.redalyc.org/articulo.oa?id=86005205>. Consultado: 20 de mayo de 2017.
- Finol, José Enrique (2008), “Discurso, Isotopía y Neo-Narcisismo: Contribución a una Semiótica del Cuerpo”, *Telos*, vol. 10, núm. 3, septiembre-diciembre, Maracaibo, Universidad Privada Dr. Rafael Belloso Chacín, pp. 383-402, <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=99318197003>. Consultado el 20 de mayo de 2017.
- Finol, José Enrique (2009), “El cuerpo como signo” [PDF], *Enl@ce: Revista venezolana de Información, Tecnología y Conocimiento*, año 6, no. 1, enero-abril, Maracabio, Universidad de Zulia, pp.115-131, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2936291>. Consultado: 20 de mayo de 2017.
- Fontanille, Jacques (2004), “El cuerpo y sus envolturas. Del psicoanálisis a la semiótica del cuerpo”, *Tópicos del Seminario. Semiótica y psicoanálisis*, vol. 1, núm. 11, enero-junio, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, pp. 103-123.
- Le Breton, David (2002), *Antropología del cuerpo y modernidad*, Traducción Paula Mahler, Buenos Aires, Nueva visión, 254 pp.
- Melero, Helena (2013), “Sinestesia ¿Cognición corporeizada?” *Átopos. Salud mental, comunidad y cultura*, núm. 14, mayo-junio, pp. 5-14.
- Shklovsky, Víctor (1991), “El arte como artificio”, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. (Antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov), México, Siglo XXI, 319 pp.

NOTAS

- 1 Texto que obtuvo el Premio Nacional de Cuento Joven Julio Torri en 2004, en el que Maritza M. Buendía, escritora zacatecana, evidencia la presencia de una red isotópica que posee como centro el cuerpo, estructura que encuentra una vinculación semántica con otro de sus libros: *Tangos para Barbie y Ken*, publicado en 2016.
- 2 Las cursivas son mías.