

Erotismo y realidad en *Narda o el verano* de Salvador Elizondo

Resumen

Partiendo de que todo relato literario está compuesto de una serie de imágenes que realizan un “efecto de sentido”, el presente ensayo se enfoca en analizar cuáles son los recursos con los que la narración representa lo “erótico” y el espacio adecuado para ello. El erotismo que se manifiesta en el cuento representa esa necesidad de crear los elementos eróticos a partir de un espacio idealizado. Así, el espacio-tiempo del verano forma parte de ese lugar entre otros analizados. La realidad y el erotismo se definen como una serie de manifestaciones tomadas de la cultura popular.

Palabras clave: espacio, erotismo, verano, nombre, personaje.

Eroticism and reality in *Narda o el verano* of Salvador Elizondo

Abstract

Parting from the idea that every literary tale is composed by series of images that create an “effect of sense”, the present essay is focused in analyzing which are the resources used to represent the “erotic” in the narration, and the suitable space for it. The existent eroticism in the story represents the necessity to create the erotic elements parting from an idealized space. Therefore, the time-space of the summer forms part of that place among other analyzed ones. Reality and eroticism are defined as a series of manifestations taken from popular culture.

Keywords: Space, Eroticism, Summer, Name, Character.

Narda, la opción de la crónica

El cuento *Narda o el verano* da nombre a una colección de relatos del escritor mexicano, Salvador Elizondo (1932-2006), publicada en México durante el año 1964. En el texto, observaremos ciertas características textuales y filosóficas en torno al erotismo, la muerte y la forma en que se construye al objeto erótico, las características que lo constituyen como tal, incluyendo elementos como el deseo y la transgresión.

La anécdota del texto se sostiene en la narración pormenorizada de lo que le ocurre a un narrador-personaje (un cineasta de moderado reconocimiento) y a su amigo europeo de nombre Max, cuando ambos deciden pasar sus vacaciones en un puerto turístico ficticio, con el propósito de mantener una relación simultánea con una mujer durante el periodo veraniego. El espacio donde se desarrolla el cuento no tiene un referente real sino que está formado por diferentes imaginarios. En dicho sentido, los lugares que aparecen descritos obedecen a una concepción particular del espacio donde el todo forma una escenografía de viñetas visuales y sensoriales:

Hay un embarcadero al que está amarrado un pequeño velero blanco y reluciente que pertenece a la casa. En términos generales la situación no deja nada que desear. Cuando llegamos aquí creímos que todas esas cosas constituirían un atractivo más que suficiente para quienquiera que quisiera pasar un verano en nuestra compañía (Elizondo, 1964: 47).

De esta forma, el narrador establece una serie de elementos que funcionan como “efectos de sentido”. Al respecto, Luz Aurora Pimentel establece en su estudio de teoría narrativa que:

En términos generales, para representar –es decir para significar– los lugares de un relato, los actores que lo pueblan, y los objetos que lo amueblan, el narrador-descriptor recurre a sistemas descriptivos diversos que permiten generar no sólo una “imagen” sino un cúmulo de efectos de sentido. (...) la descripción de un espacio diegético se enfrenta a contracorriente con el problema de significar lo simultáneo, y lo sensorial, particularmente lo visual, con medios esencialmente temporales (Pimentel, 1998: 25).

Con la idea de construir un espacio adecuado para el desarrollo de la historia, el narrador hace una descripción pormenorizada de la zona costera en la que se encontraba, recalcando ciertos detalles que obedecerían a una idea de espacio múltiple: “Traté de convencer a Max de que diéramos una vuelta por la estación del ferrocarril. Ese era el mejor lugar para reclutar a una compañera. El directísimo no tardaría en llegar cargado de inglesas, francesas, belgas, suecas, suizas, alemanas” (Elizondo, 1964: 49).

La diversidad de los espacios, su constitución y complejidad, sirven para dirigir el desenvolvimiento de los personajes. Encontramos que en el mismo pueblo existe un villino con vista al mar, una estación de ferrocarril, restaurantes exóticos, antros de blues y un muelle de cruceros. Se ofrece una descripción detallada de los edificios y hogares pintorescos. Esta descripción de los espacios coincide con las especificaciones que normalmente se realizan en un guión de cine para sugerir el montaje de una escena, hecho relacionado con la profesión de cineasta del narrador-personaje:

En cada casa pintada de rosa, de ocre viejo, de azul, de amarillo, funciona una *boite*, un *snack-bar*, una terraza con orquesta, una *cave* con *jazz*. (...) Era la hora del Joy. Max y yo nos sentamos en la terraza de un cafecito con sinfonola situado en la pequeña plaza frente al embarcadero (Elizondo, 1964: 48).

Es en este marco, donde los protagonistas entran en contacto con el dueño del bar “Baobab”, un africano proxeneta de nombre Tchomba, y con Narda, una mujer joven de origen anglosajón que ofrece servicios como *call-girl*, apelativo norteamericano a una actividad de servicio sexual que ofrecen mujeres de clase alta a hombres del mismo nivel socioeconómico (Taylor, 2000). La narrativa avanza como una crónica: “Aprovecharé el silencio y la soledad (...) para escribir la crónica de estas vacaciones” (Elizondo, 1964: 45). Podemos decir que la crónica es una narración basada en la enunciación y la descripción para capturar y transmitir impresiones (Monsiváis, 1980: 25). Observamos que la elección por contar los sucesos de una temporada vacacional es ofrecer un relato que cumpla

esa función enunciativa “Puede decirse que el verano ha terminado. Ha llegado el momento de concretar todas las experiencias que han hecho esta temporada memorable y es preciso empezar por el principio” (Elizondo, 1964: 45). La voz narradora busca hacer tangible la impresión con el deseo de “ordenar los hechos” como objetivo básico del acto de la escritura.

El modo descriptivo utilizado junto a las características propias de la crónica realiza una función de sentido que especifica Gérard Genette en su *Nuevo discurso del relato* donde dice que:

El carácter detallado del relato (...) remite a su vez, a un hecho de velocidad: es evidente que un relato detallado, con ritmo de “escena”, da al lector una impresión de presencia mayor que un sumario rápido y lejano (...) dichos detalles crearán más ilusión cuanto más útiles parezcan desde el punto de vista funcional: es el famoso efecto de realidad de Roland Barthes (Genette, 1998: 31).

De manera que el modo discursivo y la descripción en *Narda o el verano* crean un espacio inexistente pero vívido. Dicha situación espacial funciona como un marco idealizado para el desarrollo de la experiencia erótica, de tal manera que el narrador-personaje escenifica prácticamente una puesta en escena. Para ello se valdrá también de símbolos culturales asociados con la estación del verano, señalándola como un espacio delimitado por el tiempo, que reúne ciertas particularidades óptimas para la conformación del erotismo. En el siguiente apartado observaremos detenidamente esta relación.

El verano como espacio concebido

La narración acontece durante la estación del verano, y la crónica sigue un discurso lineal que inicia y finaliza con los meses culturalmente designados como vacacionales. En este sentido, la voz narradora, apegada a dichos moldes delimitados por la cultura, describe cabalmente los espacios que conforman el imaginario social de lo veraniego:

Hacía algunos años había sido un pueblo de pescadores sucio y maloliente pero con una bonita bahía. Ahora es un “pueblo de pescadores”, higiénico, destartalado en la medida en que la ruina es necesaria al turismo. En cada casa pintada de rosa, de ocre viejo, de azul, de amarillo, funciona una *boite*, un *snack-bar*, una terraza con orquesta, una *cave* con jazz. El *Albergho d'Inglaterra*, con sus banderas ondeando sobre la puerta principal, domina desde el punto más alto de la costa toda la bahía, así como las salientes que a su vez van formando otras bahías a lo largo del litoral. Los pescadores se han convertido en “botones” de los hoteles exclusivos o en meseros de los bares de moda, y el execrable olor a peces y a crustáceos se ha transformado, durante la mañana en un refrescante olor a *Skol*, durante el mediodía en un sabroso olor a ajo (Elizondo, 1964: 48).

Al verano se le configura con la marcación de un espacio/tiempo. El verano es el espacio para “vacacionar”. También es un lugar “para hacer cosas” “Max y yo nos sentamos en una mesa de café para planear nuestras vacaciones” (Elizondo, 1964: 46). Se le presenta como un lugar lleno de vitalidad. Sobre este sentido vivencial del espacio, expresa Gastón Bachelard:

El espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y a la reflexión del geómetra. Es vivido. Y es vivido, no en su positividad, sino con todas las parcialidades de la imaginación. En particular, atrae casi siempre. Concentra ser en el interior de los límites que protegen (2005: 28).

Nos encontramos que los personajes necesitan del verano para “ser”. El esparcimiento veraniego se presenta como una oportunidad para expresar un deseo de experiencia erótica, ya que es el lugar aceptado para su manifestación social. De esta forma nos encontramos que los personajes se desenvuelven como sujetos eróticos.

Como su deseo toma la forma de arquetipos femeninos, parece también que lo que buscan es materializar una mujer-personaje, como en un casting de película:

Mientras nos instalábamos discutíamos las características que debería reunir nuestra compañera. Max se inclinaba por una mujer rica, *blasée*, culta y de cuarenta años. Yo, por mi parte, pensaba que el ideal sería una *demi-mondaine* adolescente, tonta y pobre. Sería más fácil manipularla a nuestro antojo. Finalmente nos pusimos de acuerdo. Serviría cualquiera que tuviera cuando menos una de las cualidades que uno u otro pedía. Tal era nuestra estrecha amistad (Elizondo, 1964: 48).

Como ya vimos, existe un sentido de planeación para el juego erótico. Dicho sentido previsor se asemeja a lo que George Bataille define como elemento básico de la orgía. En su reconocido estudio *El erotismo* establece que “la transgresión a la norma social es un proceso planeado” (2005: 128) en contraste con el orden y la continuidad que se presentan en un periodo laboral, donde socialmente se deben frenar los instintos sexuales a favor de la productividad humana:

Sin lo prohibido, sin la primacía de la prohibición, el hombre no habría podido alcanzar la conciencia clara y distinta sobre la cual se fundó la ciencia. La prohibición elimina la violencia, y nuestros movimientos de violencia (y entre ellos los que responden al instinto sexual) destruyen en nosotros el tranquilo ordenamiento sin el cual es inconcebible la conciencia humana (Bataille, 2005: 42).

El verano y las vacaciones ofrecen de tal manera el marco por excelencia para romper el ordenamiento. La angustia por el trabajo, “Ha sido un día terrible. 23 escenas y todas en secuencia...” (Elizondo, 1964: 45), desaparece ante la perspectiva de una experiencia erótica alentada por un imaginario psicológico donde es permitido –hasta cierto punto– el desfogue sexual. Esta limitante se refleja en la discusión inicial de los personajes acerca de los requerimientos rigurosos que debe ofrecer una candidata a compañera sexual. Se observa que los personajes fijan lineamientos, al mismo tiempo que se guardan reservas al efectuar la transgresión:

En el camino Max y yo nos planteábamos ya los primeros principios de nuestro angst. ¿Acaso se suscitaría una rivalidad entre nosotros? ¿Daría

Narda de sí para satisfacernos a ambos sin dejar nada que desear a ninguno de los dos? Habría que ponerla a prueba durante el baile. Era preciso que sus reacciones fueran idénticas con ambos (...) a todo esto era preciso que quienes lo decidiéramos fuéramos nosotros, Max y yo, pero, ¿cómo? (Elizondo, 1964: 54).

Bajo esta concepción podemos mencionar que el goce dionisiaco, presente en el verano, es cuidadosamente razonado. Incluso, la narración coloca al origen del deseo erótico en un mes frío para ser concretada en una estación soleada. “Todavía salíamos a la calle bien abrigados y de seguro que fue el frío el que nos metió esta idea en la cabeza aquella mañana llena de ventiscas. Yo siempre he dicho que el frío es uno de los más enérgicos afrodisiacos que existen. Sí, para mí toda la cosa tiene un trasfondo de deseo insatisfecho” (Elizondo, 1964: 45). De esta manera establece una relación entre lo frío con la razón, y el calor con la ejecución del deseo.

En lo anterior observamos que el imaginario del verano, está concebido en base a las características espacio-temporales, así como la idea general de que el verano es el marco establecido para el goce sexual. Esto tiene relación con la construcción imaginaria de otros sujetos, como es el caso del personaje que también le da nombre al cuento.

El nombre asignado

Alrededor del personaje de Narda, de su concepción como mujer-objeto del deseo, se establece una relación de imaginarios mediante la mirada que sobre ella vuelcan tres personajes: el narrador, su amigo Max y el africano Tchomba:

En lo que había durado este diálogo yo me había puesto a analizar a la mujer de Tchomba. A grandes rasgos parecía reunir los requisitos indispensables para mí. Era una adolescente de ojos verdes y pelo rubio muy corto. Su traje no era el último grito de la moda veraniega, aunque sí era elegante, lo que seguramente indicaba que tenía poco dinero. Además era la mujer de un caníbal; eso quería decir que no discriminaba en sus relaciones (Elizondo, 1964: 51).

Desde el inicio, Narda se presenta como una mujer enmascarada, en el sentido de que cambia su nombre. El nombre es para Pimentel el punto de partida entre la individuación y la permanencia de un personaje. Narda tendría su principio de existencia desde el hecho mismo de usar un seudónimo:

Punto de partida para la individuación y la permanencia de un personaje a lo largo del relato es el nombre. El nombre es el centro de imantación semántica de todos sus atributos, el referente de todos sus actos y el principio de identidad que permite reconocerlo a través de todas sus transformaciones (Pimentel, 1998: 63).

El uso del nombre para un personaje literario puede cumplir diversas funciones, en este caso *Narda* es un nombre referencial porque remite a un contenido de la cultura popular:

–Mi verdadero nombre es Elise, pero este verano quiero llamarme Narda–
contestó ella; luego agregó: como la novia de Mandrake el Mago (...).

–Narda...– dije para mí.

–¿Te gusta mi nombre? ¿Narda?– dijo mirándome sonriente.

El tuteo había venido demasiado pronto.

–Sí– le dije, no parece un nombre de platillo como Elise.

–En Suiza casi todas las muchachas se llaman Elise, como en Alemania...o también Heidi– (Elizondo, 1964: 52).

“Mandrake el Mago” es un súper-héroe norteamericano de historietas que apareció por primera vez en 1934 en viñetas y que cuenta entre sus personajes a la princesa Narda, quien es novia y colaboradora del paladín. Esta no será la única referencia de dicho cómic que aparecerá mencionada en el cuento. En una parte, el narrador apoda a Tchomba como “Lotario” nombre del tradicional aliado o “sidekick” del Mago, quien –al igual que Tchomba– también resulta ser un hombre africano de gran estatura, corpulento y con poco dominio de la expresión verbal “–¿Mujer de Tchomba gustar a señores?–” (Elizondo, 1964: 51). El juego referencial culmina cuando Tchomba toca en soledad la pieza “Fur Elise” de Ludwig

Van Bethoveen (1770-1827); que también sugiere que la configuración de los personajes (Narda-Tchomba) obedece a arquetipos surgidos de la cultura artística. En este caso hilamos al nombre *Elise* como referente del romanticismo y la cultura alemana:

En toda cultura una “unidad” es, simplemente, algo que está definido culturalmente y distinguido como entidad. Puede ser una persona, un lugar, una cosa, un sentimiento, una situación, una fantasía, una alucinación, una esperanza o una idea. (...) una unidad cultural puede definirse semióticamente como una unidad semántica inserta en un sistema (Eco, 1999: 101).

La mujer protagonista que se presenta en el bar “Baobab” será llamada a lo largo del relato como Narda por Max y el narrador, mientras que Tchomba se referirá a ella como Elise.

Los arquetipos culturales construyen a los personajes. Remitiéndonos exclusivamente al erotismo, observamos que mientras la Narda del cómic reúne ciertas características sensuales como el uso del bedlah, ropa femenina nacida en las representaciones eróticas del Vaudeville (particularmente a la fantasía del harén), la Narda literaria también surge de un imaginario erótico. “Era pequeña y sonreía todo el tiempo. Su rostro delataba una sumisión afectuosa, no sólo al negro, sino a todos los hombres que la hubieran querido saborear como parte del menú” (Elizondo, 1964: 51). Su nombre cumple con el principio de referencialidad en el sentido de que remite –en parte– a un contenido o imaginario fijado por la cultura.

Narda será observada desde tres perspectivas diferentes: la de Max, la de Tchomba y la del narrador. En la forma en que se relacionen los personajes, se observará cómo el nombre falso participa en esa creación del objeto erótico a través de la mirada variable del deseo individual. En el siguiente apartado observaremos cómo se manifiesta este deseo.

La mirada sobre Narda o la construcción del objeto erótico

Narda o Elise, genera atracción a los personajes masculinos. Cada uno en sus circunstancias, provenientes de su contexto y su imaginario sensual, le

otorgará al personaje femenino características que serán fruto del deseo individual. Cuando nos referimos a una mirada volcada hacia un sujeto estamos hablando una acción encaminada a poseer, a delimitar su constitución. En este caso, Narda será constituida por un juego de imaginarios:

El nombre del personaje es el que permite agrupar todos los rasgos que dibujan su identidad. No obstante, y como bien lo apunta Greimas, el nombre por sí solo “no es suficiente para individualizarlo, es necesario definirlo empíricamente por el conjunto de rasgos pertinentes que distinguen su hacer y/o su ser de todos los actores: se considerará entonces la individuación como un efecto de sentido que refleja una estructura subyacente” (Pimentel, 1998: 63).

Como vimos, la profesión de cineasta del personaje narrador, le permite ser el responsable de la forma en que se presentan los escenarios, enuncia características de los otros actantes del cuento en su proceso de constituirlos. La figura de Narda se le presenta cinematográficamente:

Max comenzaba a aceptarla. Mientras bailábamos abrazados estrechamente, acariciándonos la espalda con esa avidez minuciosa, perezosa, al ritmo del blues, sus ojos grises nos seguían en un *close up* en el que sólo el rostro de Narda estaba en foco y yo no era más que un borrón en medio de la bruma íntima. Pero yo la veía en un *close-up* muchísimo más violento; hubiera podido contar las células de su piel, células tibias que se reproducían vertiginosamente en esa mínima y tersa primavera de su rostro, ajeno siempre, lejano y sonriente de todo (Elizondo, 1964: 56).

Para el narrador personaje, Narda es una figura cinematográfica, su mirada volcada hacia ella profundiza en rasgos de distancia, como si la estuviera analizando. En ese sentido el deseo se expresa en él, con términos técnicos, pero que a la larga construyen a Narda como objeto erótico. En diversas maneras, focaliza su atención en la escena, siempre desde un lugar a distancia “Max se puso de pie y la tomó en sus brazos con poco entusiasmo. Se movían apenas y yo los miraba reflejados en el vidrio de la ventana” (Elizondo, 1964: 63):

Luego Max bailó con ella. Yo los veía deslizarse torpemente sobre la pequeña pista de baile, chocando con las otras parejas, tambaleándose a veces cuando perdían el ritmo. Pero no los veía en *close-up*. Era más bien un *plan american* enfocado a la altura de sus cinturas (Elizondo, 1964: 56).

Esta idea de encuadrar cinematográficamente a los otros, genera un sentimiento de distancia pero también implica una forma de posesión. En este sentido, en su ensayo sobre semiótica y representación femenina en los filmes, Teresa De Laurentis afirma tajantemente:

Como seres sociales, las mujeres se construyen a partir de los efectos del lenguaje y la representación. Al igual que el espectador, punto final de la serie de imágenes filmicas en movimiento, queda apresado en las sucesivas posiciones del significado y es arrastrado con ellas, una mujer (o un hombre) no es una identidad indivisible, una unidad estable de "conciencia", sino el término de una serie cambiante de posiciones ideológicas (De Laurentis, 1992: 29).

El narrador personaje realiza observaciones desde cierta distancia, pretende a través de sus expresiones, buscar una "esencia" o imagen completa de Narda:

-¿Por qué no bailas, Narda?- le dije tomándola de los hombros.

-Sí-dijo entusiasmada- ¿quieren que baile para ustedes?

A Max decididamente no le interesaba esta exhibición.

-¡Claro!-dije yo-. ¡Una danza exótica!

Narda comenzó a contonearse. Se había vuelto fluida de pronto y de todo su cuerpo comenzó a emanar una sensualidad rítmica, esbozada apenas en ese momento, pero que a cada instante se iba definiendo y precisando con más fuerza.

-Apaga la luz- me dijo mientras que con un movimiento violento de sus piernas lanzó los zapatos a un rincón de la sala.

(...)

Dejé pasar mucho rato para darle confianza y para poderla ver bailar. Max bebía y fumaba plácidamente. La cámara pendía de mi cuello apuntando ineluctablemente, como un arma mortal, en dirección de Narda que aturdida de su propio movimiento se había olvidado de ese ojo implacable,

que como el de Tchomba, la acechaba en la oscuridad.

En el momento deseado no tendría más que oprimir el disparador y entonces se produciría el fogonazo cegador. Vacíé mi copa para darme ánimos. Después me puse a esperar una buena pose (Elizondo, 1964: 75-76).

En la mirada del narrador se observa un sentimiento de distancia que no impide observar los modelos de erotismo propios de la sociedad que se representa:

Sólo Narda se agitaba en torno a nosotros, saltando en la arena, bailoteando entre la espuma de las olas que se rompían suavemente. A veces se acercaba y riéndose burlonamente adoptaba actitudes insinuantes, haciendo caer los tirantes de su traje de baño por los brazos dorados por el sol o arqueando la cintura como lo hacen las del *strip-tease* (...)

–Tú te quedas aquí tomando fotos. Estoy segura de que eres un gran fotógrafo...– dijo Narda sonriendo coquetamente (Elizondo, 1964: 63).

Pero la imagen de Narda se escapa. El ansia de poseerla por medio de la mirada se vuelve infructuosa al final de la historia, cuando la figura de la mujer desaparece de las fotografías. Pero esto lo abordaremos más adelante, por el momento queremos marcar el punto de que la mirada del narrador, cineasta y fotógrafo, busca encerrar a su objeto o mejor dicho, perpetuarlo. Para esto se vale de la metáfora de los recursos técnicos del cine y la fotografía que “capturan” imágenes visuales:

No debemos olvidar la relación tecnológica entre la imagen fotográfica, la imagen cinematográfica (de naturaleza también foto química) y la imagen electrónica (que posee una base común óptica que, a su vez, posibilitará el desarrollo de la fotografía digital) (Marzal, 1997: 36)

El narrador tiene objetivos que delimitan el imaginario de su propio erotismo. Por ejemplo, hace patente que su deseo es individual y propio:

Yo hubiera querido no mirarla. Cuando menos no tan fijamente porque me parecía primitivo, que la contemplación de un cuerpo de mujer debe

tomarse en pequeñas dosis para no malgastarlo, que una mujer desnuda no debe ser una costumbre sino un acontecimiento (Elizondo, 1964: 69).

De igual manera otros personajes, en base a su constitución y características propias, buscarán apropiarse de la imagen de Narda en un afán sentimental y sensual. Esto tiene semejanzas con el mito de Don Juan estudiado por el psicoanálisis en el sentido de que:

En Don Juan se ha personificado el irrefrenable conquistador de mujeres, el aristocrático seductor, que colecciona sus triunfos con las mujeres como si fueran trofeos de casa. (...) Don Juan hace la guerra al sexo femenino y no quiere amarlo, sino someterlo. El rasgo del carácter más importante que podemos descubrir en él es el afán de dominio, confirmando así la vieja intuición de que donde falta el amor surge el afán de poder (Ratner, 1996: 225).

En este marco donde Max y el narrador buscan una mujer para poseerla por un tiempo determinado, interviene en la historia el proxeneta africano, Tchomba, quien tiene su estilo propio. Su constitución se forma mediante la voz de Narda y las características anotadas por el narrador-personaje al describirlo:

–Oh– dijo Narda, –yo no soy su mujer. Fui su mujer el verano pasado, pero este año ya no me gustan los negros. Se civilizan demasiado pronto; por eso ahora me considera como su mujer porque ya se civilizó– Y volviéndose al negro con una sonrisa maliciosa, pero llena de afecto, le pregunto: –¿Verdad que ya te civilizaste, mi tigre del Kilimanjaro?–

El negro sonrió estúpidamente, mostrando sus dientes puntiagudos, sin entender cabalmente el sentido de la pregunta. (...)

–Cambiar nombre...cambiar hombre...– dijo Tchomba repitiendo el gesto que significaba “dormir” y mostrando su dentadura, inofensiva de tan terrible, en una sonrisa bonachona que le cruzaba la cara de oreja a oreja (Elizondo, 1964: 53).

Tchomba está ligado a una idea de barbarie representada en la figura del “canibal” con el que el narrador lo relaciona por sus características

exóticas. La narración lo muestra como un personaje que juega con el imaginario colectivo de lo salvaje asociado al racismo exotista. Se constituye como un estereotipo:

Sonrió mostrando una larguísima hilera de dientes limados en punta, como las fauces de un tiburón. Su índice curvado hacia atrás, y sonrosado por debajo, señaló en dirección de la mujer que estaba sentada en el otro extremo. Hizo también un guiño que delataba su manifiesta condición de alcahuete cuando dijo:

–¿Mujer de Tchomba gustar a señores?–

La visión de sus dientes afilados ponía un acento totalmente equívoco a esa pregunta: ¿Estábamos acaso entre canibales? (Elizondo, 1964: 50).

Como dijimos, la idea del caníbal es estudiada por la antropología y la arqueología. Sin embargo, su idea ha sido deformada culturalmente para expresar –como mencionamos– barbarie y salvajismo. En este caso, en el relato se presenta como un estereotipo que parte de ese imaginario cultural:

Se sabe que aquí y allá se han comprobado prácticas rituales de canibalismo, o incluso que en circunstancias excepcionales determinados grupos de individuos pudieron entregarse al canibalismo. [...] Cuanto más se toma al canibalismo como una práctica real, más interviene lo imaginario. (Hurbon, 1993: 116).

Tchomba es el proveedor, al principio de la historia que pretende poseer, y por ello entrega a la mujer para el goce sexual. También tiene todo tipo de mercancía que le ofrece al narrador a cambio de una fotografía de Narda desnuda:

–Tubab se burla de Tchomba– dijo riéndose todavía–, pero Tchomba ofrece mucha mercancía interesante...carne seca de tubab condimentada con salsa de hashish...ver película del plomero...ver curandero de tribu de Tchomba practicar cirugía ceremonial sobre muchacha negra... extenso surtido de *capotes anglaises* importadas del Oriente lejano...olisbos japoneses...extenso surtido en la trastienda de Tchomba...edición secreta

poemas eróticos de Mao Tse Tung, ejemplar numerado... latitas de glándula de tubab para condimentar guisos...mejor que trufas...píldoras anticonceptivas de Puerto Rico para novia del tubab, un bonito regalo...souvernirs de Auschwitz, portafolio de piel de tubab con tatuaje de Vivane Romance desnuda...chalecos para el tubab hechos en Burlington Arcade con tela de pelo humano...mejor que vicuña...fotografías auténticas de conferencia de Marilyn en Mexico City...manuscrito autografiado de Ezra Pound...extenso surtido(...)(Elizondo, 1964: 65).

En algún momento también ofrece a su cliente una “yerbita mágica para ver mujeres hermosas en la soledad, mujeres hermosas como Elise...” (Elizondo, 1964: 78). De esta forma se complementa su imagen como poseedor y como hechicero, esta última figura relacionada también con la hechicería del bárbaro idealizado. Como igual estudia Hurbon (1993: 120) en su ensayo.

Para Tchomba, Elise, le pertenece. Su contraparte en el relato es Max, personaje que mantiene una relación de cierto antagonismo con el africano. En primera, sus características lo definen como el extremo opuesto a la esencia “bárbara” de Tchomba, mientras que él, hombre letrado y caucásico, se asemeja a una idea de hombre más “civilizada”, “Max es menos ardiente que yo. A él le gusta concebir el trato con las mujeres como un deporte necesario para la salud sobre el que se puede teorizar desde cierta altura, aunque en el fondo se escandaliza sin atreverse a confesárselo” (Elizondo, 1964: 46).

De igual forma, es un personaje que se complementa en su amistad con el narrador pero que tiene recursos distintos a éste. Esta diferencia de caracteres y modos se expresa en uno de los primeros diálogos entre ambos:

–Para hacerlo (compartir una mujer) como se debe es preciso plantearlo con ingenuidad– me dijo después que yo le había expuesto el germen de la idea–; con ingenuidad, pero con cinismo al mismo tiempo.

Yo estaba totalmente de acuerdo. Decidimos entonces repartirnos los ingredientes según nuestro carácter. El proveería el cinismo y yo la ingenuidad.

Este fue nuestro error de base (Elizondo, 1964: 47).

Max tiene otro tipo de preferencias, ya que mientras el narrador se inclinaba como vimos, a encontrar una mujer sencilla y humilde, Max idealizaba a “una mujer rica, *blasée*, culta y de cuarenta años.” Cuando conocen a Narda, Max se vuelve aun más reservado y genera un rechazo a la figura del africano Tchomba:

:

Al poco rato llegó Tchomba. De inmediato se puso a tamborilear sobre la cubierta del piano. De cuando en cuando me dirigía una sonrisa de inteligencia. Él y yo teníamos ahora algo en común. Max no lo tomaba en cuenta. Pero yo, por mi parte, cada vez que volvía los ojos hacia mí, sentía que nos ligaba una complicidad. Al cabo de un rato vino a donde estábamos. Max le dio la espalda. ¿Por qué le demostraba tanta aversión? Habíamos decidido no pedir cuentas a nadie y sin embargo, yo me preguntaba qué era lo que Narda había podido decirle a Max acerca del negro para que actuara así con él (Elizondo, 1964: 79).

En este sentido, tenemos a dos extremos que se rechazan. En el sicoanálisis se definen dos tipos de deseo sexual que podría acercarnos a una idea más precisa de este alejamiento provocado por las diferencias entre los personajes de Max y Tchomba. Una posibilidad es la diferencia de sus posiciones ante el objeto del deseo. La ciencia sicoanalítica establece que la sexualidad adulta normal en el nivel sublimado de seres enamorados, indica que el instinto sexual busca, por encima y más allá del placer corporal, una forma apropiada de unión con los objetos del mundo (Brown, 1967: 56). Dicho deseo de unión se expresa en dos vertientes principales:

Los términos que (el sicoanálisis) usa con más frecuencia para designar estas dos relaciones son “identificación” y “elección del objeto”. Define la identificación como el deseo de ser como otro objeto, y la elección del objeto como deseo de poseer otro objeto (Brown, 1967: 56).

Observamos que Max no goza de la exposición pública de Narda como objeto erótico. A diferencia del africano Tchomba y del narrador, que, en cambio, incitan el erotismo voyeurista y de exhibición en la mujer. Max prefiere manifestar su deseo en privado:

(...) Max, no sin cierta displicencia, la detuvo en sus brazos y la besó en la boca. Dejé de lado el periódico y les tomé una fotografía, justo mientras se estaban besando.

–Vamos a dar una vuelta en el velero– dijo Narda cuando sus bocas se separaron.

–¡Me parece una gran idea! – exclamé.

Los dos se volvieron hacia mí sorprendidos.

–... Ya comprendo –agregué luego–, supongo que he metido la pata.

–Siempre te equivocas– me dijo Max con esa suficiencia kantiana que era tan suya.

–Tú te quedas aquí tomando fotos. Estoy segura de que eres un gran fotógrafo...– Dijo Narda sonriendo coquetamente (Elizondo, 1964:63).

El carácter de Max manifiesta su diferencia cuando rechaza mirar el baile erótico de Narda en presencia del narrador, de igual forma al final del texto, cuando confiesa que miró a Narda por última vez en el bar “Baobab”. Guardó por mucho tiempo el secreto para sí:

–Hay algo que tú no sabes– me dijo deteniéndose. Yo quise seguir caminando y lo dejé unos pasos atrás de mí. –La última vez que estuvimos en el Baobab vi a Narda. Estaba sentada como la primera noche. Sola, en la mesita junto al estrado de Tchomba. Sólo fue un instante, pero estoy seguro que era ella (Elizondo, 1964: 90).

De esta forma, podemos ver, que las maneras de Max son equidistantes a las de Tchomba, su rechazo por la figura del africano se debe al contraste con la configuración de su personalidad “civilizada”.

Las tres miradas masculinas que se vuelcan sobre Narda o Elise, representan una manifestación distinta del deseo. No se equivoca Tchomba cuando Narda “cambia nombre y hombre”. Cada uno la mira a su modo y en este afán por poseerla, son burlados por el curso de los acontecimientos en el relato. La crisis inicia cuando el narrador personaje, logra tomarle una fotografía a la mujer mientras ella se baña desnuda y con la puerta abierta. Esto se complementaría con la imposibilidad por definir en una sola mirada al objeto del deseo, de capturarlo en la imagen perpetua de la fotografía. Es entonces que Narda desaparece, “La vida se

había quedado congelada en aquella fotografía tomada con todas las agravantes. Narda se había quedado tan quieta ante ese violento orgasmo de luz que yo había producido que era como si se hubiera muerto en esa actitud” (Elizondo, 1964: 77).

La imagen de Narda desaparece de todas las fotografías al ser reveladas poco después de su violento asesinato. En la última parte de este ensayo estudiaremos con más detenimiento este hecho, por ahora quisiéramos establecer las implicaciones de su asesinato que se relacionan con el erotismo vertido a lo largo del relato. Podrían circunscribirse en lo que George Bataille afirma sobre la relación entre el erotismo y la muerte. “En efecto, aunque la actividad erótica sea antes que nada una exuberancia de la vida, el objeto de esta búsqueda psicológica, independientemente como dije de la aspiración a reproducir la vida, no es extraño a la muerte misma” (Bataille, 2005: 15).

Para George Bataille los seres humanos somos *seres discontinuos* porque nuestras características al nacer son totalmente diferentes a la de nuestros padres y los otros seres en general. De tal forma que existe un abismo entre cada ser humano debido a que solo nace y solo muere. La reproducción sexual sería una forma de crear una ilusión de *continuidad*, y es la reproducción donde está presente el erotismo (Bataille, 2005: 17).

Narda muere físicamente en el relato, miraremos cómo participa este suceso con el deseo erótico. Su implicación en la historia será analizada en el próximo apartado.

El erotismo y la muerte

¿Qué misterio encerraba la huida de Narda ante aquella luz intensísima?
Salvador Elizondo

La muerte está relacionada con el erotismo a varios niveles en el cuento. Observaremos algunas de ellas y trataremos de llegar a la idea principal de cada caso. Como se mencionó, George Bataille define en qué consiste la unión entre ambos elementos. También el psicoanálisis relaciona los conflictos sentimentales con la idea de la desaparición, ya sea física o por separación de los amantes. En este sentido, la decepción amorosa es relacionada con un sentimiento parecido, donde uno de los amantes

muere en la mente de otro. Al respecto en el libro *La separación de los amantes*, Igor Caruso afirma:

Es sabido que muchos amantes liquidan con el suicidio el hecho de la separación. Se objetará que en estos casos se trata de individuos de la separación. Se objetará que en estos casos se trata de individuos neuróticos o sicópatas. Este juicio a posteriori no puede encubrir el hecho de que la separación amorosa conduce a la pareja a una catástrofe única, que ya “tiene algo que ver” con la muerte y que quizá son precisamente los “psicópatas” y los “neuróticos” quienes no están en condiciones de defenderse del carácter mortal de la catástrofe (Caruso, 2009: 120).

En el cuento, Narda rompe el acuerdo entre el narrador personaje y Max, cuando el primero le toma una fotografía mientras se bañaba desnuda. Posteriormente la encuentran de nuevo en el bar “Baobab” en una fría situación:

Narda estaba bailando, abandonada en los brazos del inglés. Varias veces cayeron juntos sobre las mesas de los demás, volcando las copas y los ceniceros. Cuando por accidente sus ojos se encontraban con los nuestros, su mirada nos traspasaba, aniquilando nuestra presencia con su frialdad, diluyendo nuestra existencia con su desprecio (Elizondo, 1964: 78).

La idea de desaparición de la identidad, ante una decepción amorosa es también mencionada por Caruso:

Debido a que la unión dual no puede ser algo enteramente heterónimo al Yo, y puesto que compromete toda la personalidad, su rompimiento no significa simplemente “pérdida”, como cuando perdemos algo muy valioso más no precisamente de importancia vital. Esta pérdida amenaza al Yo en sus raíces, en el Ello y en su auto comprensión (la identidad). En efecto, se ha derrumbado una “identidad”: la propia identidad por identificación con el otro (2009: 37).

No sólo Narda es constituida por la mirada de los personajes masculinos, sino que también el que la mira se constituye a sí mismo. La

decepción amorosa se hace latente en los personajes como una forma de rompimiento, de interrupción de ese proceso de identificación que era llevado por la relación erótica que sostenían con ella:

La música cesó mientras se estaban besando porque ya sólo ellos bailaban. Cuando se produjo ese silencio Tchomba se volvió para verlos. La visión de Narda besándose con aquel hombre desdibujó por un momento la inseparable sonrisa. Amí me produjo una emoción violenta (Elizondo, 1964: 80).

La “emoción violenta” que siente el narrador personaje, se vuelve acción en Tchomba quien al final del relato se le insinúa como el asesino de Narda. En este aspecto cabe resaltar la relación cómplice entre el narrador y Tchomba que se dio en un proceso de identificación. Como vimos en el apartado anterior, Max muestra antipatía por el africano, mientras que el narrador incluso establece un acuerdo mediante el cual este se compromete a entregarle a Tchomba una foto desnuda de Narda a cambio de un autógrafo de Ezra Pound:

Al poco rato llegó Tchomba. De inmediato se puso a tamborilear sobre la cubierta del piano. De cuando en cuando me dirigía una sonrisa de inteligencia. Él y yo teníamos ahora algo en común. Max no lo tomaba en cuenta. Pero yo, por mi parte, cada vez que volvía los ojos hacia mí, sentía que nos ligaba una complicidad (Elizondo, 1964: 79).

La necesidad de Tchomba por una fotografía de Elise desnuda, sería para cubrir una necesidad del recuerdo del objeto amado, y de esta manera prolongar la perduración, ante la inminencia de una próxima separación:

Todas las personas que se han separado se quejan muy pronto de un síntoma aparentemente secundario pero muy doloroso: son incapaces de volver a representarse la imagen, especialmente el rostro, del amante separado. Por lo general este síntoma les produce un gran sufrimiento. Uno de los intentos para contrarrestar este síntoma es la elaboración de una iconografía del ausente con todas las consecuencias inherentes al culto del

icono. Si bien el icono en principio es un símbolo vivo del representado, la colección de fotografías no suple el contacto vivo con el ser ausente, y es un signo de la actual búsqueda del Yo vacío: busca fotografías fijadas al pasado que generalmente le van a decepcionar (Caruso, 2009: 50).

La decepción amorosa termina en violencia. Narda aparece asesinada en la playa. Bajo mórbidas características, el cuerpo de la mujer aparece por última vez en la morgue, y la descripción pormenorizada del cadáver hace suponer que existió una muerte ritual:

Estaba tendida en una mesa de madera, sobre las páginas manchadas del *Corriere della Domenica*: lo que quedaba de ella. Sangrante, medio carbonizada, purulenta; las manos arrancadas de las muñecas como por el tajo de un cuchillo sin filo; su cuello como si hubiera sido herido por una sierra de leñados. Una desnudez dorada por el sol, de fuego, de incisiones rituales. Su rostro parecía sonreír y el pelo corto y rubio vibraba a veces sobre su frente movido por la ráfaga que cruzaba aquel cuarto entre la ventana mal cerrada y la puerta entreabierta. Sus ojos verdes nos miraban más fijamente y más verdemente que nunca (Elizondo, 1964: 87).

Narda aparece como objeto de sacrificio. Si bien se trata en términos llanos de un asesinato pasional, las características propias de su inmolación acercan el hecho más a un sacrificio violento. La imagen del cuerpo de Elise (ahora que por su muerte ha dejado de ser Narda) sobre la mesa y lleno de "incisiones rituales" y las manos cortadas, se revela en un sentido más profundo.

La amputación de las manos es un castigo previsto particularmente por el Islam para toda persona que pretenda despojar a otra de alguna propiedad. Este castigo se explica de la siguiente manera:

El rigor extremo de este castigo coránico sólo puede entenderse si se tiene en cuenta el principio fundamental de la Ley Islámica según el cual no se impone al hombre un deber (*taklif*) sin concederle un derecho (*haqq*) correspondiente; y el término "deber" conlleva también, en este contexto, el sometimiento al castigo. (...) la "tentación" (de robar) no puede ser admitida como excusa válida y porque, como en última instancia todo el

sistema socio-económico del Islam está basado en la fe de sus partidarios, su equilibrio es extremadamente delicado y precisa de una protección constante y vigilante (Muhámmad, 2010).

Si bien no hay ninguna referencia islámica en el relato, el sentido de las manos amputadas podría encontrarse en una razón moral. En cualquier caso, como una atribución que toma el agraviado de una supuesta falta contra el infractor. Esto podría verse debido a que Tchomba justificaría el asesinato por una cuestión pasional y moral, toda vez que es el supuesto agraviado por la “infidelidad” de Elise:

Así pues, en la situación descrita, la agresividad es, por tanto, un mecanismo de defensa, porque parece permitir una desidentificación con el objeto (el amor se transforma en odio), pero, a la vez, también permite una adherencia al mismo. Digamos que la entrada del ausente en la gloria de un panteón –culto institucional al antiguo amado, por así decirlo– constituye una de las formas más primitivas de introducir furtivamente la agresividad (...) (Caruso, 2009: 20)

El sacrificio se relaciona con la violencia agresiva del dolido. La violencia aparece en *Narda o el verano* sentida por el narrador (“me produjo una emoción violenta...”), pero ejecutada por Tchomba. Cumpliendo así el proceso de identificación entre ambos personajes que mencionamos anteriormente. En *La violencia y lo sagrado* René Girard comenta:

Algunos estudios recientes sugieren que los mecanismos fisiológicos de la violencia varían muy poco de un individuo a otro, e incluso de una cultura a otra (...) nada se parece más a un gato o a un hombre encolerizado que otro gato u otro hombre encolerizado. Si la violencia desempeñaba un papel en el sacrificio, por lo menos en determinados estadios de su existencia ritual, encontraríamos un interesante elemento de análisis, por ser independiente, por lo menos en parte, de unas variables culturales con frecuencia desconocidas, mal conocidas, o menos bien conocidas, tal vez, de lo que suponemos (Girard, 2005: 10).

Lo que acontece después del asesinato de Narda, es de origen fantástico. Narda desaparece de las fotografías que a lo largo del relato el narrador le estuvo tomando. Incluyendo, claro, la que le tomó mientras se bañaba desnuda:

Cuando regresé de dejar a Max abrí el sobre que me había dado Tchomba. Eran las fotos y los negativos. Las estuve viendo con atención durante mucho tiempo, y, cosa curiosa, en ninguna de ellas –o en los negativos– aparecía Narda. Había una de Max recostado en la arena, otra de Max piloteando el velero, otra del salón de la casa con la puerta del baño abierta al fondo, una de Tchomba de espaldas en la playa. Sobre el reverso de la puerta del baño estaba escrito lo siguiente: *No creíste lo del Rolls tapizado de terciopelo rojo, ¿verdad? Narda* (Elizondo, 1964: 88).

La nota de Narda hace referencia a la anécdota que le cuenta al narrador-personaje sobre que Tchomba tenía un *Rolls Royce* negro de terciopelo rojo. Posteriormente en una parte del relato comprobará la existencia del mismo. Resulta curioso no sólo que le pregunte un hecho en el que ella no estuvo presente, sino que lo hará después que ella misma muere. Tal parece que la coherencia lógica de la narración se rompe voluntariamente, se establece el carácter efímero de la concepción de la realidad. Esta concepción de la realidad resulta ficticia en el relato por razones que ya mencionamos: se habla de un pueblo costero ficticio, creado de imaginarios culturales, y donde una mujer adquiere su ser mediante la mirada de tres personajes masculinos. El efecto de realidad que se mantenía, se rompe con la inserción de un giro de origen fantástico. La realidad que se desvanece será analizada en el próximo apartado.

Imagen e ilusión

Pero basta de palabras. Un gesto. No escribo más.
Cesare Pavese

Narda existe gracias al deseo que se manifiesta en la forma en que los personajes masculinos la miran. Además, su ser transcurre en un espacio

ficticio, formado de diversos imaginarios culturales, imaginarios que también se manifiestan en la concepción social del verano como un lugar para el esparcimiento erótico; de igual manera, las convenciones estereotipadas del “bárbaro” o el ideal estético en la mujer. A todas estas ideas de “realidades construidas” le podemos sumar el referente del nombre Narda por ser la pareja de Mandrake el mago, un ilusionista. De tal forma que la Realidad como tal, es presentada en términos como la define Jean Baudrillard: No existe lo real. No hay algo. Hay nada. Es decir, la ilusión perpetua de un objeto inaprehensible, y del sujeto que cree aprehenderlo. La ilusión de una Cosa, y de una causalidad racional, reconfortante sin duda para nuestro intelecto, pero inimaginable en cualquier otro universo, incluido el universo micro-físico (1995: 80-81).

La ilusión se manifiesta a lo largo del relato, ya sea desde la idea del cambio de nombre o en la creación de espacios cuidadosamente creados para ofrecer una sensación determinada como el bar “Baobab”, la realidad aparece como una construcción individual. Sin embargo, dicha construcción de un objeto también representa la construcción misma del sujeto que lo enuncia. Esto se revela en los conflictos de los personajes al perder la identidad que junto con Narda estaban construyendo:

La ilusión objetiva es la imposibilidad de una verdad objetiva, dado que el sujeto y el objeto ya no son distintos, y la de cualquier conocimiento basado en esta distinción. (...) Ahora bien, las situaciones interesantes son aquellas en que el objeto se oculta, se hace inaprensible, paradójico, ambiguo, e infecta con esta ambigüedad al propio sujeto y su protocolo de análisis (Baudrillard, 1995: 80-81).

En *Narda o el verano* observamos cómo el erotismo aporta gran parte del imaginario para la construcción de la realidad, y es a través de la mirada donde se manifiesta el deseo. El erotismo es un productor de realidad:

La inteligencia no es otra cosa que el presentimiento de la ilusión universal hasta en la pasión amorosa, sin que ésta, sin embargo, se vea alterada en su movimiento natural. Existe algo más fuerte que la pasión: la ilusión. Existe algo más fuerte que el sexo o la felicidad: la pasión de la ilusión (Baudrillard, 1995: 18).

La crónica del narrador termina con la mención de las 23 escenas todas en secuencias que se encuentra editando, al momento de ponerse a escribir el relato de sus vacaciones. Dicho número coincide con el cambio de espacio en el relato mismo. De igual manera, expresa que se encuentra trabajando con un director reconocido que según dice “ha penetrado profundamente en el alma de la mujer moderna”. Por otro lado, Joyce, la nueva conquista del narrador dice en su única línea: “-No sé si soy desdichada, porque no soy libre o si no soy libre porque soy desdichada...-” Famosa frase que enuncia Jean Seaberg en la película *Sin aliento* (1960) de Jean-Luc Godard, contemporánea a la publicación de *Narda o el verano* y perteneciente al movimiento de la *Nueva ola francesa* que estuvo en boga durante la década de los años sesenta. Por cierto que la descripción de Narda también muestra rasgos de la propia actriz protagonista de filme. El erotismo sirve en el relato –como en el cine– para generar realidad con recursos artificiales.

Bibliografía

- Bachelard, Gaston (2005), *La poética del espacio*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica (FCE).
- Bataille, George (2005), *El erotismo*, España: Tusquets.
- Baudrillard, Jean (1995), *El crimen perfecto*, España: Anagrama.
- Brown, Norman O. (1967), *Eros y Tanatos, el sentido psicoanalítico de la historia*, Ciudad de México: Santa & Cole.
- Caruso, Igor (2009), *La separación de los amantes*, Ciudad de México: Siglo XXI.
- De Laurentis, Teresa (1992), *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*, España: Cátedra.
- Eco, Umberto (1999), *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, España: Lumen.
- Genette, Gérard (1998), *Nuevo discurso del relato*, Madrid: Cátedra.
- Girard, René (2005), *La violencia y lo sagrado*, España: Anagrama.
- Godard, Jean-Luc (dir.), (1960), *Sin aliento*, Francia: George de Beauregard, Societé Nouvelle de Cinéma (París).
- Hurbon, Laennec (1993), *El bárbaro imaginario*, Ciudad de México: FCE.
- Leñero, Vicente (1996), *Manual de periodismo*, Ciudad de México: Grijalbo.

- Marzal, Felici Javier (1997), *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*, Madrid: Cátedra.
- Monsiváis, Carlos (1980), *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México*, Ciudad de México: Era.
- Muhámmad Asad, Seyyed az-Zahirí y Roger Garaudy, *La amputación de manos*. <<http://www.webislam.com/?idt=1792>> (10 de junio de 2010).
- Pimentel, Luz Aurora (1998), *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, Ciudad de México: Siglo XXI.
- Rattner, Josef (1996), *Psicología y psicopatología de la vida amorosa*, Ciudad de México: Siglo XXI.
- Taylor, Diane, "Nice and sleazy does it", *The Guardian*, UK, 11 de mayo de 2000.
- Elizondo, Salvador (1964), *Narda o el verano*, México: Era

Carlos Castillo Novelo. Estudiante de la licenciatura en literatura latinoamericana en la Universidad Autónoma de Yucatán (UADY). Líneas de investigación: literatura y erotismo. Publicaciones recientes: "Extraños bajo los reflectores: Los Ángeles de James Ellroy y David Lynch", en *Revista SOMA. Arte y Cultura*, (2009).

Correo electrónico: crccastillocarl@hotmail.com

Fecha de recepción: 17 de mayo de 2011.

Fecha de aceptación: 9 de agosto de 2011.