

Canon de alcoba: texto de goce

Ana Rosa Domenella*

A Córdoba y mis amigas cordobesas

La escritura ha sido un lugar donde se ha reproducido más o menos constantemente la represión de la mujer; es también "la posibilidad misma del cambio, el espacio donde puede brotar un pensamiento subversivo".

Helène Cixous



Siempre he mantenido una relación sollozante con la literatura; debería decir con la escritura..." afirma Tununa Mercado en una nota titulada "¿Desde dónde escribo?".¹ En su último texto (¿novela?, ¿relatos unidos por el hilo del exilio?) *En estado de memoria*,² la voz narra-

dora va devanando los recuerdos y se ve, a la distancia, como una "escritora fantasma". Esta voz protagónica, que nunca termina por conformarse en personaje canónico, va organizando un tejido textual, bordando sobre el matiz, rodeando el núcleo de una historia o de una frase como si trabajase

IZTAPALAPA 37

JULIO-DICIEMBRE DE 1995, pp. 79-90

* Profesora investigadora del Área de Literatura Hispanoamericana de la Unidad Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana.

en el zurcido de una prenda. Dice: "fantasma tutelar sobre la frase ajena", "nodriza sobre la cuna de la palabra que sale de otro imaginario... inspectora municipal de la lengua y de los discursos". Y mientras este trabajo escritural se realiza iba "bien ortografiando y bien articulando" textos ajenos a cambio de una paga, la voz narradora asegura que "frase a frase mi frase moría".

Existen coincidencias autobiográficas extratextuales con la autora real: por ejemplo, los dos exilios familiares, ese recuerdo amargo y otras peripecias que alejaron a Mercado (y a la voz protagónica de *En estado de memoria*), de las labores y los cargos académicos. Ésta es otra posible interpretación para el silencio que media entre la publicación de *Celebrar a la mujer como una pascua* (1967),³ mención en el concurso de Casa de las Américas del mismo año y *Canon de alcoba*, Premio Boris 1988. Más de 20 años, casi los que separan a *El libro vacío* (1958) de la segunda y última novela de Josefina Vicens, *Los años falsos* (1983). Afortunadamente el lapso entre el segundo y el tercer libros de Tununa Mercado es mucho menor y con *Canon de alcoba*⁴ deja de ser una escritora secreta para convertirse en reconocida y celebrada dentro y fuera de sus lares; entre otros indicios lo prueba el hecho de haber sido seleccionada como Jurado del Premio Camila Henríquez Ureña (1994) que por primera vez otorga Casa de las Américas para ensayos sobre escritoras. Ester Gimbernat González, en su valiosa investigación sobre novelistas argentinas de los ochenta,⁵ incluye a Tununa Mercado en su capítulo "Versiones del extrañamiento y la marginalidad"; se cita allí un artículo de Cynthia Tomkins quien

considera a *Canon de alcoba* un texto a la vanguardia de la escritura femenina hispanoamericana ya que vendría a paliar una ausencia significativa en la escritura de mujeres —al decir de Hélène Cixous— en cuanto a la sexualidad y la erotización en sus textos.⁶

Por lo tanto su nombre ha traspasado las fronteras de sus tierras cordobesas, de su patria argentina y de México, país donde ha vivido y editado. El interés suscitado por este texto reside en la excelencia de su factura y en el original tratamiento de la sustancia erótica que alimenta los relatos; erotismo ausente por largo tiempo en la literatura hispanoamericana en general y no sólo en la producida por mujeres.

Rosario Ferré hace ya varios años, en *Sitio a Eros*, relataba su azoro cuando un "insigne crítico" —y viejo carcamán sexista, podríamos añadir— la abordó en algún congreso literario para preguntarle si era cierto que escribía cuentos "pornográficos", y si era así que se los enviara, pues quería leerlos.⁷ La escritora puertorriqueña, después de apartar sentimientos de culpa condicionados por la cultura, y abuyentar el malestar por lo que califica como "insulto humillante y bochornoso", investiga sobre el tema en las escritoras y en la crítica literaria feminista y se da cuenta de que ésta "circunvalaba el escabroso tema"; entonces decide utilizar la misma arma para redimir a las mujeres, su capacidad amoratoria y también su escritura. Ferré reconoce su "voluntad de gozo" y a la literatura como un modo de acceso al conocimiento corporal e intelectual.

Pero volvamos a Tununa Mercado (Córdoba, 1939) y su relación sollozante con la literatura; "sollozo que no es sólo atributo del dolor sino

también la cifra del placer".⁸ En un artículo titulado "Las escritoras y el tema del sexo",⁹ Tununa afirma que lo aborda porque la crítica ha colocado sus escritos en el género erótico: "He pensado que la literatura y el erotismo se alimentan de una misma energía libidinal" [...] "entre el goce del cuerpo y el goce de la palabra" escrita se produce una fusión-combustión que configurarían "un modelo de sensualidad y una concepción del Eros".

Graciela Gliemmo asegura, en su artículo "Erotismo y narrativa de mujeres en Argentina",¹⁰ que el tratamiento erótico o su presencia temática en la literatura general es reciente y recuerda que su ausencia previa ya la apuntaba Julio Cortázar en *Último round*.

En las escritoras argentinas surgirá, según dicha crítica, con mayor auge en los ochenta "con los primeros signos de agonía de la dictadura militar", con escritoras como Reina Roffé (*El monte del Venus*, prohibida por amoral en 1976), Alicia Steinberg (*Amatista*, finalista en el concurso de "La sonrisa vertical", 1989), Griselda Gámbaro (*Lo impenetrable*, parodia de los textos de Bataille) y la propia Tununa Mercado con *Canon de alcoba*.

Estos textos tendrían en común "la inclusión de un saber femenino en relación con el erotismo, la descentralización de las zonas erógenas y los modos de goce femeninos presentes en el imaginario social".

En los textos de Tununa Mercado están presentes estas características, así como el tratamiento de actividades femeninas tradicionalmente vistas como alienantes, con un enfoque subversivo y singular, donde la perspectiva de género se impone al lector. La diferencia en el abordaje del erotismo en los

textos de ciertas escritoras no hay que buscarla en el léxico o en el empleo de recursos poéticos sino en un punto de vista, en la focalización del hecho amoroso desde los márgenes o desde "el lado oscuro de la luna".

En una entrevista con Gabriela Mora, Tununa Mercado afirma: "No sé por qué me metí en esta cinta envolvente y recursiva del amor, creo que debe haber sido para defenderme de la muerte durante los años del terror militar".¹¹ Curiosamente, en la misma línea de autodefensa vital, Bataille, en su clásico estudio sobre el erotismo, recuerda las palabras del Divino Marqués: "No hay mejor medio de familiarizarse con la muerte que aliarse a una idea libertina".¹²

Cabe interrogarnos sobre este punto: ¿cuentan del mismo modo una experiencia amorosa los hombres escritores y sus colegas féminas?, ¿cuáles son los modelos a los que se puede recurrir para recrearlos, negarlos o lúdicamente parodiarlos? Sin lugar a dudas predominan en nuestra tradición cultural los cánones masculinos y "falocéntricos" y ésta es una de las razones por las cuales estas exploraciones y estos hallazgos de las escritoras resultan novedosos.

Tununa explicita lo que intuye como diferencias: "una escritura que no piensa en los desenlaces sino en las zonas intermedias; una escritura de sentidos libres /.../ sin miedo al vacío, sin la vanidad del lleno".¹³ Este texto lo concibe la autora, además, como "difuso pero no confuso", es diferente como también lo es la sexualidad de uno y otro géneros; explicita también posibles marcas distintivas, como que los escritores masculinos —salvo singularidades— tienden a cerrar, clausurarse, al igual que en

sus batallas *en y sobre* cuerpos femeninos. Su escritura será —dice Mercado— “dominadora, indiscriminada, sin reconocimiento de las diferencias”; pero de no ser así, “si se detienen a medir y palpar el espesor del deseo, son amantes femeninos y hacen escritura femenina”.¹⁴

La distinción es pertinente porque en los estudios de género se insiste en no reducirse a lo biológico; existen escrituras que pueden clasificarse como femeninas o masculinas no necesariamente vinculadas al sexo genético de sus autores. Desde otra perspectiva teórica, el sociólogo Francesco Alberoni analiza el fenómeno masivo de la “novela rosa” como femenino y a la pornografía como masculino.¹⁵ Claro que en dicha distinción podría percibirse el sentimentalismo como inherente de la cultura femenina o de las mujeres, lo cual constituye otro prejuicio de la mirada androcéntrica, ya que estas nuevas autoras que abordan el tema erótico no lo hacen desde el sentimentalismo: Alberoni trabaja las características del público consumidor de la subliteratura y también propone una estructura temporal diversa según los sexos: una preferencia profunda “por lo continuo” en lo femenino¹⁶ —como resultado de la fusión con el cuerpo de la madre— y por “lo discontinuo” en lo masculino; también propone la existencia de una preeminencia de lo táctil en la mujer por sobre la mirada masculina; este aspecto se vincula con una propuesta de Lucye Irigaray cuestionada por Sigrid Weigel.¹⁷ La crítica alemana propone que las mujeres, en vez de renunciar a la mirada por estar marcada por la cultura masculina, deberán desarrollar “su propia mirada, como una mirada activa y no voyerística”.

En *Canon de alcoba* están presentes las posibilidades eróticas —y de escritura— del tacto y de los demás sentidos, como lo prueban los relatos titulados precisamente: “ver”, “oír”, y el deseo siempre, porque para Tununa Mercado “la materia del deseo se regenera a medida que se escribe”.¹⁸

Mi lugar está aquí. Ha estado aquí desde el inicio de los tiempos. Rosario Castellanos. “Lección de cocina”

A manera de epígrafe en *Canon de alcoba* se incluyen las definiciones de las dos palabras que componen el título como advertencia para orientar la lectura y sin pretensiones académicas, ya que la fuente se designa simplemente como “Diccionario”.

El primer relato del volumen se titula “Antieros” y antecede a otra de las secciones que se denomina “Eros”.

Todo el primer relato, al cual me abocaré en este trabajo, gira en torno a la domesticidad femenina; al espacio donde la mujer ha sido confinada durante siglos. La casa no como ese “nido” protector que estudiaba Bachelard en la *Poética del espacio*, sino como encierro y prisión: dorada, acogedora o paupérrima, según las variables sociales; espacio privado propicio a las actividades repetitivas, circulares, que pueden conducir a la locura, pero son imprescindibles en la tarea de reproducir la fuerza de trabajo y las pautas de la sociedad patriarcal. Sin embargo, la escritura puede subvertir, por sus aspectos simbólicos, ciertos niveles de la realidad; así ocurre en “Antieros”, donde acomodar, limpiar y cocinar se convierten en ceremonias secretas, en exaltación del cuerpo de la protagonista ejecutante.

El relato va configurando facetas insospechadas de sensualidad, de seducción, al tiempo que hace visible, revela, el trabajo invisible doméstico. Una figura femenina sin nombre y con edad indefinida va realizando tareas enunciadas por una voz rectora que amortigua toda pasión y todo matiz psicológico, al igual que los sonidos y los roces se amortiguan entre los pliegues del cortinado y de la narración. Una voz que enuncia e instruye en un *bien hacer* transmitido por género (femenino) a lo largo de generaciones. Recuerda el poema "Economía doméstica" de Rosario Castellanos, basado en un precepto de san Agustín.

He aquí la regla de oro, el secreto del orden:
 tener un sitio para cada cosa
 y tener
 cada cosa en su sitio. Así arreglé mi casa [...]
 La regla de oro que me dio mi madre.¹⁹

El tono irónico del poema de Rosario no está presente en el relato de Tununa Mercado, quien le pone "sitio a Eros" al convocarlo en una especie de comunión dionisiaca o sueño diurno realizado en el espacio de la escritura.

Intratextualmente "Antieros" mantiene un íntimo paralelismo con el primer cuento de *Celebrar a la mujer como una pascua*, "Gloria de amor". En la citada entrevista con Gabriela Mora, ésta pregunta a la autora por las posibles coincidencias y Tununa responde pautando las diferencias: en el texto del 67 "el encierro doméstico va insinuando la locura", dice; se pasa a la autofagia como acto casi suicida. En "Antieros" de 1988 "no hay personajes, sólo

hay un verbo infinitivo que deambula por la casa, que es el espacio de la escritura"²⁰.

En el primer cuento sólo quedaba una berenjena en el refrigerador, insuficiente para organizar una comida; en el segundo sí habrá comida en abundancia "a condición de seguir los pasos y las pautas". En "Antieros" las provisiones son limitadas como suele ocurrir en las fantasías o ensoñaciones; las verduras, nombradas con fruición, pueden cumplir otros fines, como vicios "particulares" dentro de la maleta de un viajante, y las zanahorias tener "un destino fálico". Reaparece incluso la berenjena del refrigerador como nexo entre ambas historias —la voz narradora apunta: "como en el viejo cuento", pero ahora está vista sin angustia e incluso con humor, "como bola de toro de exportación".

En ambos relatos las protagonistas cumplen funciones de "vestal": en "Gloria de amor", para eludir la posible protesta del marido por no tener nada que ofrecerle para la cena, el personaje femenino se refugia en el baño y se unta crema en el cuerpo: "y la empecé a pasar, primero entre los muslos, después más arriba y, aceitosa como una vestal, lúbrica a la espera de algo que me aprisionaba como un pulpo..." (p. 15). En "Antieros", luego de acabar con la limpieza y el orden de la casa se pasa a la cocina y mientras bullen múltiples guisados se dice: "Reducir aún más los fuegos, casi hasta la extinción y, como vestal, pararse en medio de la cocina y considerar ese espacio como un anfiteatro". (p. 18)

Y después ejerce su derecho a placer, su cuota de gozo:

Finalmente se plantea la posibilidad de un texto donde "sería trazada, tenida, de la manera más personal, la relación de todos los goces: los de la 'vida' y los del texto, donde una misma anamnesis recogería a la lectura y la aventura".

Después de estas reflexiones teóricas puede regresar a la relación "sollozante" (entre gozo y dolor) que Tununa Mercado aseguraba guardar con la literatura, unida a su propuesta de que "la materia del deseo se regenera a medida que se escribe y el texto se constituye", como un modo de adentrarse más en la comprensión de *Canon de alcoba*.

El último relato de este volumen se titula, adecuadamente, "Punto final" y en él se lee el proceso de la constitución del *tejido* textual; dice la voz narradora:

El flujo de la escritura no se ha detenido, pero de pronto, un silencio se interpone y busca estar allí [...]; obliga a la pausa. El dictado de la máquina de producir escritura y más atrás o más lejos, de la máquina de producir imaginario y, más atrás, de la máquina de producir deseo y así quizás hasta la última fronda del inconsciente, el dictado, pues, se ausentará y dejará todo, irresponsablemente, en blanco, o todo en negro, en tinieblas.

Y así continúa una morosa analogía entre el bordado y la escritura "pero por el ojo no sólo pasa el hilo sino también la idea", como en un modelo de producción de un "texto de goce" marcado —y se trata de una marca distintiva— por el género, por un modo de producción textual desde un quehacer femenino.

Como propone la crítica chilena Nelly Richard, de "La literatura de mujeres a la textualidad femenina",³⁰ desde el epígrafe que hemos elegido, para señalar el paso, está presente, en la obra de Tununa Mercado, y muy particularmente en los relatos de *Canon de alcoba*, "la heterogénea pluralidad del sentido como resultado de una multiplicidad de códigos [...] entrecruzados".

La "lectura destotalizadora" propuesta por Richard para que se movilice lo femenino, se vincula a la intención —y práctica— de Mercado de "una escritura que no piense en los desenlaces sino en las zonas intermedias; una escritura de sentidos libres [...] sin miedo al vacío, sin la vanidad del lleno", ya citados. La envoltura "envolvente y recursiva del amor" que, según la declaración que realiza a Gabriela Mora, iniciará la autora "para defenderse de la muerte durante los años de terror militar" se constituiría en ese "pivote contrahegemónico de los discursos de autoridad" en la propuesta de Richard. *Canon de alcoba* marca, además, el paso de la actitud defensiva provocada por un entorno político represor en Argentina a una etapa de apertura y mayor libertad en el ejercicio de la cultura y de la política —a partir de 1983— que permite la publicación de textos tan sugerentes y subversivos como lo es *Canon de alcoba*.

NOTAS

¹ Tununa Mercado, "¿Desde dónde escribo?", Dos reflexiones sobre "la mujer y la escritura", en *Puro cuento*, núm. 17, Buenos Aires, julio-agosto 1989, pp. 28-29.

- 2 Tununa Mercado, *En estado de memoria*, Ada Korn, Buenos Aires, 1990. También editado en México, UNAM, Difusión Cultural, 1992; esta última es la edición que utilizo para las citas.
- 3 Tununa Mercado, *Celebrar a la mujer como a una pas-cua*, Jorge Álvarez, Buenos Aires, 1967. Las citas textuales son tomadas de esta edición señalando sólo el número de página.
- 4 Tununa Mercado, *Canon de alcoba*, Ada Korn, Buenos Aires, 1988. Para el presente trabajo utilizo esta primera edición y señalo el número de página entre paréntesis.
- 5 Ester Gimbernat González, *Aventuras del desacuerdo. Novelistas argentinas de los 80*, Danilo Albero Vergara, Buenos Aires, 1992.
- 6 Cynthia Tompkins, "La palabra, el deseo y el cuerpo o la expansión del imaginario femenino: *Canon de alcoba* de Tununa Mercado", en *Confluencia*, rev. hispánica de cultura y literatura, vol. 7, núm. 2, University of North Colorado, Greeley, primavera 1992, pp. 137-140. Este artículo pude consultarlo gracias al envío de Sara Poot desde Santa Bárbara.
- 7 Rosario Ferré, "La cocina de la escritura", en *Sitio a Eros*, Joaquín Mortiz, México, 1986 [2da ed. corregida y aumentada], pp. 22-27.
- 8 Tununa Mercado, "¿Desde dónde escribo?", p. 28.
- 9 Tununa Mercado, "Las escritoras y el tema del sexo", en *Puro cuento* núm. 17, Buenos Aires, julio-agosto 1989.
- 10 Graciela Gliemmo, "Erotismo y narrativa de mujeres en Argentina", en *El Nacional* (México) 16 de febrero de 1993. Tuve acceso a este artículo porque me lo facilitó Sandra Lorenzano.
- 11 Gabriela Mora, "Tununa Mercado", en *Revista de literatura*, año XXI, núm. 62 (entrevista realizada en Nueva Jersey en 1992).
- 12 Citado por George Bataille en la Introducción de *El erotismo* (1957), Tusquet, Barcelona, 1982 [3ra ed. en español], p. 24.
- 13 Tununa Mercado, "Las escritoras y el tema del sexo", p. 30.
- 14 *Ibid.*
- 15 Francesco Alberoni (1986), *El erotismo*, Gedisa, México, 1991.
- 16 Alberoni basa su propuesta en el estudio de Lilian Rubin, *Intimate Strangers*, Harper Colophon, Nueva York, 1983. Según Rubin la mujer al no tener que cambiar de objeto prioritario de amor e *identificación* —ya que para ambos sexos es siempre primero la madre— la lleva a una sensación de continuidad con las personas que ama; tiende "a la fusión y a veces, a la *confusión* con el amado", cit. por Alberoni en nota 1 de la p. 24 de *El erotismo*.
- 17 Luce Irigaray afirma que el predominio de la mirada es ajeno a la erótica femenina; "la mujer encuentra satisfacción mediante el tacto, mucho más que mediante la mirada". Estos comentarios los expresa Sigrid Weigel en su artículo "La mirada bizca: sobre la historia de la escritura de mujeres", en Gisela Ecker (ed.), *Estética feminista*, Icaria, Barcelona, 1986.
- 18 Tomado de un texto leído por Tununa Mercado en el "Coloquio Internacional de Literatura y Mujer" en Casa de las Américas, La Habana, enero de 1994.
- 19 Rosario Castellanos, "Economía doméstica", en *Meditación en el umbral. Antología poética*, FCE, México, 1985, p. 489.
- 20 Entrevista citada de Gabriela Mora, p. 80.
- 21 Jean Chevalier y Alain Jheerbrand, *Diccionario de símbolos*, Herder, Barcelona, 1986, S. V.
- 22 Didier Anzieu, *El yo-piel*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1987.
- 23 *Ibid.*, p. 50.
- 24 *Ibid.*, p. 31.
- 25 En la citada entrevista con Gabriela Mora, Mercado afirma que en "Antieros" ese verbo infinitivo que deambula por la casa y que es el espacio de la escritura —como lo habíamos señalado— "Se desplaza como se desplazaría la escritura, buscando la perfección o la belleza, o la precisión, *separada del mundo*. El infinitivo de la receta, es posible porque ahora sí habrá que comer, a condición de seguir los pasos y las pautas", p. 80
- 26 Graciela Hierro, *De la domesticación a la educación de las mexicanas*, Torres, México, 1993.
- 27 Roland Barthes, *El placer del texto*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1974, pp. 19-21.

- ²⁸ En la citada ponencia en Casa de las Américas, véase nota 18 de este trabajo.
- ²⁹ Barthes, *op. cit.*, p. 75.
- ³⁰ Nelly Richard, "De la literatura de mujeres a la textualidad femenina", Carmen Berenguer *et al.*, en *Escribir en los*

bordes, Congreso Internacional de Literatura Femenino Latinoamericano 1987, Cuarto Propio, Santiago de Chile, 1990.