

El eros femenino en *Los nombres del aire* de Alberto Ruy Sánchez

The Female Eros in Los nombres del aire by Alberto Ruy
Sánchez

Itzia Janik Macías-Barreto*

Resumen: En este artículo se examina el erotismo en la obra *Los nombres del aire* de Alberto Ruy Sánchez; para ello, se hace referencia a los acontecimientos que organizan el tema y los motivos que se reiteran: el deseo y los sentidos. La perspectiva de género funciona como eje transversal en el análisis, no solo por la importancia que los estudios en materia de género han adquirido, sino porque la voluptuosidad femenina que se presenta en la obra se aleja considerablemente de lo que el imaginario falocéntrico ha establecido para la mujer en materia erótica. El artículo consta de dos partes: la primera es liminar, ahí se hacen algunas aclaraciones respecto de los términos que se manejan a lo largo del estudio; la segunda implica específicamente el análisis.

Palabras clave: Erotismo, Deseo, Mujer, Enamoramiento, Sentidos

Abstract: In this work it is examined the eroticism found in *Los nombres del aire* written by Alberto Ruy Sánchez. Reference is made to events that organize the topic and the motives that are repeated: the desire and the senses. The gender perspective is a central focus in the analysis, not only because the current importance of gender equality, but also because in Alberto Ruy Sánchez's literature, feminine sensuality moves away significantly from what the phallogocentric imagery has established for women in erotic matters. The article consists of two parts: the first is liminal, where some clarifications are made regarding the terms that are handled throughout the study; the second specifically involves the analysis.

Keywords: Eroticism, Desire, Woman, Amorousness, Senses

* Universidad Tecnológica de México, México, Itzia_macian@my.unitec.edu.mx

Introducción

El erotismo es un fenómeno complejo, polimorfo, que no está exento del devenir, de la significación del símbolo ni del poder del mito. Los elementos que lo componen varían de región en región; en Occidente, si bien el enamoramiento, el amor, la sexualidad, el deseo y la fantasía son los más significativos, no son los únicos.

En la literatura podemos advertir este tópico constantemente, aunque no siempre se destacan los mismos elementos. Así, mientras la pasión es indispensable para la pluma de Stendhal, la fantasía es imperativa para Almudena Grandes; mas casi todas las obras de este corte tienen algo en común: son heterosexistas.

El heterosexismo se inscribe en el sistema patriarcal como única forma legítima de experimentar la voluptuosidad; cualquier otra apetencia se considera abyecta o antinatural. Sin embargo, nada sabemos sobre lo verdaderamente natural del erotismo, pues está concebido dentro de estructuras históricas que lo instan a presentarse como fenómeno compartido por entidades presuntamente opuestas: hombres / mujeres.

Los antagonismos entre amantes tampoco son naturales, en realidad son producto de un imaginario patriarcal que busca justificar la supremacía de un grupo a partir de categorías diferenciadas y valoraciones arbitrarias. Desde esa concepción del mundo y de los seres, todo cuanto pertenezca al universo femenino es de menor valía que cuanto se inscribe al universo masculino.

Esa depreciación de lo femenino repercute negativamente en la forma como los seres humanos entablan afectos y, a su vez, se traduce en la condena a manifestaciones eróticas homosexuales, bisexuales o cualquier otra. Una de las expresiones en las que se advierte esa condena es el heterosexismo, pues desconoce, niega o rechaza la voluptuosidad entre personas con la misma condición orgánica e impone a todos y todas establecer relaciones erótico-afectivas con personas del sexo opuesto.

En consecuencia, la legitimación de la diversidad depende de varios factores, entre ellos, su inscripción asertiva dentro de los sistemas simbólicos, pues si estos se limitan a reproducir las pautas del imaginario dominante, solo contribuyen a naturalizar las diferencias antagónicas y a dar continuidad al heterosexismo y a la organización social a partir de opuestos homólogos. En otras palabras, si la literatura no da cabida a todas las apetencias, deseos y afectos, si no enuncia cada expresión disidente, inconforme, colérica o doliente provocada por un imaginario ensañado con lo diferente, con lo otro, entonces limita su propio horizonte de expresión y en lugar de proponer, perpetúa.

De ahí la importancia de estudiar a escritoras y escritores que se alejan —o procuran alejarse— de lo entendido como natural en hombres y mujeres, de lo entendido como propio del amor, del deseo, de la voluptuosidad.

Consideraciones

Al internarnos en el universo erótico de *Los nombres del aire* encontramos a Fatma, adolescente que descubre la voluptuosidad en compañía de una meretriz de nombre Kadiya, personaje inalcanzable y enigmático que representa la imposibilidad —con frecuencia padecida por los seres humanos— de materializar el deseo más ferviente.

Los acontecimientos suceden básicamente en dos espacios: la ciudad portuaria de Mogador y el *hamman*. En este último tiene lugar el nudo, el cual consiste en un encuentro fortuito y sensual entre dos mujeres que se ven por primera, y única vez, en dicho recinto. Por ende, en las páginas siguientes nos adentraremos en *Los nombres del aire* para advertir cómo se expone el erotismo femenino y el deseo.

En principio debemos advertir que la voluptuosidad y los elementos que la conforman son derivaciones culturales y, por tanto, se prestan a múltiples interpretaciones; de ahí que su estudio pueda convertirse fácilmente en un laberinto irresoluble, pues nada en este terreno es definitivo, cuantificable, medible o incuestionable. En realidad, los sujetos construyen la noción de erotismo a partir de sus propias experiencias, ya que los canales por los cuales reciben educación afectiva suelen emplear la connotación para explicarlo, con lo cual se abre un abanico de posibilidades de significación. Dadas así las cosas, antes de entrar de lleno al estudio de la obra que nos ocupa, expondremos la noción sobre el erotismo que rige el pensamiento occidental desde el siglo xx.

Definimos el erotismo como la exaltación de la sexualidad, las sensaciones, apetencias y los afectos. Para nosotros es un fenómeno que trastoca la cotidianeidad, capaz de generar emociones contrastantes; por ejemplo, amor / odio, alegría / tristeza o temor / sosiego.

Uno de los elementos que los occidentales asociamos con el erotismo es el enamoramiento, el cual se presenta en:

el momento en que otra persona adquiere un “significado especial” [...] A partir de ese instante el enamoramiento se desarrolla de un modo característico, empezando por la “invasión de ideas”. Pensamientos del “objeto de amor”, o persona amada, invaden la mente. Algo que él nos dijo resuena en nuestros oídos, vemos la sonrisa de ella, recor-

damos un comentario que hizo, un momento especial, una alusión y, lo atesoramos. Nos preguntamos qué pensaría nuestro enamorado del libro que estamos leyendo, de la película que acabamos de ver o del problema con que nos enfrentamos en el trabajo. Cada instante del tiempo que los dos han pasado juntos adquiere peso y se transforma en materia para analizar (Fisher, 1999: 36).

Durante el enamoramiento forjamos lazos con el sujeto del afecto, lazos que se vuelven esenciales cuando la ilusión se agota y da paso a la realidad.

En la etapa denominada amor —subsecuente al enamoramiento— podemos contemplar al Otro en su dimensión humana, desdibujada de ensueños. Los defectos, las debilidades, las incongruencias del sujeto del afecto se hacen presentes, no es que antes no estuvieran ahí, sino que no reparábamos en ellas, porque el enamoramiento tiene la facultad de volver invisible cuanto de ordinario hay en el Otro.

Ahora bien, es común pensar que la forma como elegimos al sujeto del afecto se presenta envuelta en un halo de misterio; debido a ello, decimos del amor que hechiza, que atrapa. Amar entonces es caer en las redes de Eros y, sin embargo, en un juego irónico, ese caer se asume con *libertad*.¹

La cesión de la soberanía personal y la aceptación voluntaria de la servidumbre entrañan un verdadero cambio de naturaleza: por el puente del mutuo deseo el objeto se transforma en sujeto deseante y el sujeto en objeto deseado. Se representa el amor en forma de nudo; hay que añadir que ese nudo está hecho de dos libertades enlazadas (Paz, 2001: 125).

En otras palabras, pensamos en el amor como una potencia a la cual accedemos como subjetividades libres que renuncian a serlo en aras de la completud, y si bien ello implica dimitir nuestra soberanía, asumimos que semejante costo es razonable en comparación con el azote de la soledad.

El erotismo y el amor son formas derivadas del instinto sexual: cristalizaciones, sublimaciones, perversiones y condensaciones que transforman a la sexualidad y la vuelven, muchas veces, incognoscible (cfr. Paz, 2001: 13).

¹ Octavio Paz utiliza este término en dos sentidos: el primero significa conceder espacio al amado; el segundo, la voluntad del sujeto enamorado de padecer los sinsabores que pudiera conllevar el amor.

En el erotismo, la sexualidad no se encuentra en estado simple, sino transfigurada; es decir, pierde su carácter inmanente, reproductivo, para convertirse en un código que permite a los amantes entablar un diálogo sensorial:

Para el amante el cuerpo deseado es alma; por esto le habla con un lenguaje más allá del lenguaje pero que es completamente comprensible, no con la razón, sino con el cuerpo, con la piel. A su vez el alma es palpable: la podemos tocar y su soplo refresca nuestros párpados o calienta nuestra nuca (Paz, 2001: 129 y 130).

La sexualidad en estado simple es animal porque solo se interesa por la proliferación de la especie; en cambio, si la conjugamos con el amor, sufre una transformación: su principal preocupación ya no es continuar la vida, sino conocer al Otro. Entonces, nos valemos de los sentidos para hacerle saber al sujeto del afecto que lo percibimos como Alteridad, como individualidad.

La fantasía y el deseo son otros de los rasgos que comprenden el erotismo en Occidente y, como los anteriores, tienen sus propias particularidades. En relación con la primera, podemos decir que es ilimitada y múltiple, pues solo está restringida por la imaginación; la segunda, en cambio, presenta ciertas características que precisamos mencionar.

En principio, el deseo puede definirse, desde el punto de vista biológico, como la manifestación de una apetencia que, al ser satisfecha, finaliza; sin embargo, el psicoanálisis freudiano considera que el deseo es indestructible: jamás encuentra satisfacción (Vallejo, 1987). Desde esta perspectiva, podemos decir que anhelamos lo que una vez tuvimos.

El objeto de deseo se compone de dos dimensiones: el de la *causa* y el de la *nada*. La causa es aquello que lo origina y se traduce en faltante para el sujeto porque ya no lo experimenta más. En este sentido, el deseo pertenece al pretérito puesto que ahí se gesta (Vallejo, 1987).

De hecho, vivimos el deseo en el presente, pero se origina en el pasado con miras al futuro. Es decir, un evento sucedido en el ayer desencadena nuestro deseo y en el hoy se da la búsqueda por satisfacerlo, pero esto nunca sucede porque el objeto de deseo es inalcanzable, siempre está alejándose, lo cual se traduce en *nada* (Vallejo, 1987).

El futuro, entonces, trae consigo la esperanza de la realización, es la promesa de concretar el deseo en algún momento del porvenir. De esta forma, el deseo va adquiriendo el rango de imposibilidad, de quimera, aunque no solemos tomar conciencia de ello.

El objeto de deseo, por tanto, es extensión del deseo y, en el terreno de la voluptuosidad, todo aquello que el individuo genera alrededor de un sujeto concreto: la expectativa.

La mujer como sujeto deseante: Fatma

En *Los nombres del aire* el argumento comienza presentando la primera variable del erotismo: el enamoramiento. Fatma, personaje principal de la obra, está parada frente a una de las ventanas de su casa, en estática contemplación:

Ella miraba fijamente la línea que el cielo y el mar comparten durante el día, la orilla que pierden cuando llega la noche a unir en secreto todas las telas. Ya en la oscuridad, era una línea de estrellas las que sus ojos fijaban, una línea clara reflejada a lo lejos sobre el agua [...] Fatma miraba así la lejanía, la última línea azul donde el océano parece quieto [...] Parecía que un mundo nuevo había surgido en su cuerpo, poseyéndola lentamente, de la misma manera en que la noche se va apoderando de todos los rincones de una casa (Ruy Sánchez, 2007: 15 y 16).²

Fatma se ha enamorado, esta es la razón de su ensimismamiento que, visto desde otro ángulo, pareciera más bien un distanciamiento de cuanto la rodea. Empero, para ella ese alejamiento de los demás es un acercamiento a lo que de ella se aleja y que solo mediante el pensamiento, la imaginación o el recuerdo, puede alcanzar. En otras palabras, aquello que mantiene contemplativa a Fatma no es otra cosa que la figura de su amante, de quien no tiene noticia.

Diane Ackerman en *Una historia natural de los sentidos* opina que:

En el ojo de la mente —ese asiento abstracto de la imaginación—, podemos pintarnos el rostro de un amante, o saborear uno de sus besos. Cuando lo recordamos, tenemos varios pensamientos; pero cuando realmente nos lo pintamos, como si fuera un holograma,

² Ruy Sánchez, Alberto (2007), *Los nombres del aire*, México, Alfaguara. Edición que se utilizará para el estudio. En lo sucesivo, solo se anotará el número de página al final de cada cita.

sentimos una oleada de emoción. En la visión hay mucho más que el mero ver. La imagen visual es una especie de desencadenante para las emociones (2000: 325).

Fatma, al recrear en su mente de forma vívida la imagen de la amada, vuelve a sentir las emociones experimentadas cuando estuvo en su compañía. Con este proceder, el personaje se rencuentra con el sujeto del afecto pero, al retornar de su ensimismamiento, la lejanía se hace evidente. Regresa entonces la necesidad del Otro y, en consecuencia, Fatma se adentra nuevamente en su pensamiento, reviviendo el pasado en un ciclo interminable.

Enamoramiento y deseo son los elementos del erotismo que adquieren el rango de motivos en la obra, pero en ella también se destaca el trastrocamiento de la cotidianidad, ese giro sorpresivo que da la vida cuando la voluptuosidad socaba la monotonía; con todo, lo relevante en *Los nombres del aire* respecto del erotismo es que este se vive como descubrimiento, pero también como revelación.

Si bien somos seres sexuados, es hasta la pubertad que experimentamos la sexualidad como potencia; en la mujer, este momento se evidencia con la menarquia, hito enunciado de manera simbólica en la obra de Ruy Sánchez:

Su vagina es el nido de donde surgen empapados todos los sueños de las serpientes y, sobre la pendiente de sus nalgas, dibujan espirales cuando hunden suavemente su cuerpo al deslizarse. En su espalda húmeda, mil escamas reflejan su arcoíris y toda su piel es azotada por cientos de lenguas dobles, diminutas, indetenibles. Los pezones, como pequeñas rocas que crecen y ya no caben en sí mismas, le duelen (68).

La asociación de la mujer con la serpiente es ancestral y bastante común; ejemplo de ello son la diosa Kali, las Gorgonas o la misma Coatlicue. Si bien en la tradición judeo-cristiana la serpiente tiene connotaciones negativas, en el antiguo Egipto se consideraba un símbolo de crecimiento y fertilidad. Esta alternativa al significado de la serpiente dentro de la obra es importante, pues en Mogador convergen tres concepciones teológicas:

ninguna de las tres religiones mayoritarias en la isla ha logrado extender sus prohibiciones hasta el *hamman*. dentro de sus muros ninguna frase del corán, del talmud o de la biblia puede ser pronunciada, mucho menos escrita y se supone que ni pensada. las mujeres se cuidan de entrar siempre con el pie derecho y salir con el izquierdo, como si tan sólo un paso fuera dado entre la entrada y la salida; así sitúan al *hamman* fuera del espacio y del tiempo (49).

Por tanto, en la obra —específicamente en la cita tomada de la página 68 del texto que analizamos— la serpiente representa la pubertad, el menstuo ligado con un ciclo de muerte y regeneración. Además, se suele representar el Ouraboros como una serpiente mordiendo su cola, imagen que bien puede deducirse de los reptiles que dibujan espirales en el cuerpo de Fatma; de esta forma se logra la asociación de la fertilidad con el ciclo menstrual. A lo anterior se suma la descripción de los pezones del personaje y, con ello, se completa la alusión del evento que tiene lugar en el cuerpo de Fatma, enunciación de su entrada a la adolescencia.

El primer sangrado trae consigo el despertar de los sentidos; sin embargo, esta novedosa estimulación de las sensaciones no se limita a la corporeidad, ya que trasciende y, al ir más allá de la apariencia y el goce, significa:

Entre dos enredadas cortinas de vapor, como un sonido imprevisto, Fatma percibió una espalda oscura que nunca había conocido y cuyas formas suaves absorbían cada vez más su mirada (71).

La manera como el sentido de la vista participa en el descubrimiento del Otro se describe aquí con claridad; además, se evidencia cómo a través de él comienza a darse la seducción y se abre camino el erotismo.

Gracias a los ojos visualizamos colores y formas. Cuando estamos frente a un individuo particularmente atractivo, ellos lo observan minuciosamente, pues cada detalle nos resulta interesante. El sentido de la vista muestra la belleza de todas las cosas efímeras y pocas cosas son tan fugaces como la hermosura física, pero eso no importa porque ella abre la puerta al resto de los sentidos y, por tanto, a nuevas formas de manifestación del deseo. La función del ojo, desde esta perspectiva, es allanar el camino a la sensualidad y al amor: “Fatma vio la espalda y los hombros de Kadiya antes de descubrir —o ser descubierta— por sus labios gruesos: antes de sentir, titubeante, el llamado inaplazable de su boca” (71 y 72).

El cuerpo de Kadiya asombra a Fatma. La forma de su espalda y sus hombros la seducen. La vista le anuncia esa corporeidad que la fascina y a quien se acerca atraída, ya no solo por el gesto de su cuerpo, sino por su voz. La audición, por tanto, interviene en un segundo momento para completar el trabajo del sentido de la vista. Sin embargo, la referencia explícita que se hace en el texto a los labios sensuales de Kadiya y su llamado,

propicia dos ideas: la voz que clama y el contacto entre dos bocas. La primera compete al oído; la segunda, al gusto.

Gracias a la audición tomamos conciencia de eventos ocurridos a nuestro alrededor y que, en un primer momento, podrían escapar a la vista —incluso, pasar inadvertidos si aquel sentido no existiera—; por ejemplo: el timbre del teléfono, un grito de auxilio, el claxon de un auto, o bien el sonido lejano y estrepitoso que un grupo de gente, corriendo en tropel, genera en su loca carrera.

Visto desde esta perspectiva, una de las funciones del sentido del oído es alertarnos para evitar oportunamente cualquier peligro; sin embargo, la audición no se limita a tareas tan elementales para la supervivencia humana, también deleita.

La voz:

No es igual para todas las personas, así pues no puede participar con sus mismas cualidades. [Esta] es una de las expresiones humanas en donde más se pone de manifiesto las características del individuo, englobándose en ellas tanto las constitucionales anatómicas como anímicas (Publicaciones en ORL y conexas [sin fecha]).

La voz presenta un carácter agudo o grave. En la mujer es común el primero, mientras que en el hombre prevalece el segundo. “El gusto se rompe en géneros” reza el refrán y, en teoría, el oído de la mujer siente inclinación por voces graves —entre más lo sean, mejor—, porque le resultan particularmente seductoras; caso contrario del hombre, que opta por las agudas.

Por medio de la voz nos comunicamos en forma rápida y directa con otras personas. Gracias a ella las palabras toman vida instantáneamente; sin embargo:

No hay un vínculo directo entre ellas y las emociones que representan. En lugar de establecer ese vínculo, enlazan una idea o una emoción y la arrastran a terreno visible. Necesitamos palabras para sacar a la luz lo que sentimos y pensamos; nos permiten revelarle al otro nuestra vida interior así como intercambiar bienes y servicios. Pero la música es un clamor que emana directamente de la cantera de emociones que compartimos todos los humanos (Ackerman, 2000: 252).

La voz, por tanto, no solo es canal en el circuito del habla, su papel en la evolución de la humanidad es más complejo, connotativo, ya que la prehistoria musical considera a la

voz y a los cuerpos humanos como los primeros instrumentos con los cuales hombre y mujer crearon música.

“El encantamiento viene del canto” (Serres, 2002: 56), el mejor testimonio de ello es Ulises; no obstante, en el caso particular de *Los nombres del aire* es Fatma quien puede hacerlo. Si bien, mientras la protagonista es seducida por Kadiya, no se hace referencia explícita de la voz en la obra, el siguiente fragmento, que alude a un momento posterior al encuentro entre las mujeres, da cuenta de lo cautivador que llegó a ser para la joven el timbre de la amante:

Fatma levantó la vista hacia uno de los dragones, que parecía descansar en la muralla de su vuelo circular sobre la ciudad, y pensó que a ella también el viento cargado de voces se le había metido entre las piernas, y la iba inflando de dulces alaridos que muy pronto le reventarían por la boca. Pero entre las voces que se habían abierto camino en el laberinto de su cuerpo, una sola la humedecía, una era la que había sabido abrir las puertas secretas del sexo y su imaginación [...] Era una voz de mujer, la de Kadiya, escondida entre todos los ruidos de la ciudad, la que ahora obligaba a Fatma a oír con detenimiento el quejido de todas las cosas (47).

La protagonista, por tanto, al escuchar la voz de Kadiya, se siente seducir por su timbre armónico, especie de melodía cautivadora que, en la tibieza del *Hamman*, prometió a Fatma una clase de placer lento, desconocido hasta entonces por ella.

La acción de besar, en cambio, tiene otras implicaciones. Comúnmente pensamos que mediante el beso degustamos otra boca. Esto es cierto a medias pues, de hecho, con el beso probamos el olor del Otro, porque ello involucra la nariz, con la cual se roza la mejilla del sujeto del afecto y, al hacerlo, percibimos su fragancia:

El olor corporal proviene de las glándulas apócrinas, muy pequeñas cuando nacemos y de gran desarrollo durante la pubertad; abundan en nuestras axilas, rostro, pecho, genitales y ano. Algunos investigadores han llegado a la conclusión de que una gran parte de nuestro placer de besar es, en realidad, un placer de oler y acariciar, con la nuestra, otra cara cargada de olores personales [...] un beso es en realidad un olfateo prolongado del ser amado, un pariente o un amigo (Ackerman, 2000: 41).

El aroma que cada individuo despide es único; por tanto, si ese olor particular resulta grato a quien besa, la dopamina se desbordará en el cerebro y el enamoramiento abrirá

camino. Si ello es así, podríamos decir que es en el olfato donde el amor comienza, no en la vista.

Los ojos pueden confundirse, creer en espejismos, ver el amor donde no está; por tal motivo, la nariz se apresta a confirmar el supuesto o a desmentirlo:

El olfato determina inteligentemente el gusto. Arete, anillo colgado de la nariz. Entonces el olfato, campeón del sentimiento, de la sensación, entonces el gusto, excelencia de cultura y refinamiento, dispensan conjuntamente su singular fortuna dentro de un ciclo común (Serres, 2002: 207).

A pesar del papel tan importante que juega el olfato en el enamoramiento, es difícil, si no imposible, describir un aroma satisfactoriamente:

El encanto del lenguaje reside en que, aun siendo algo hecho por el hombre, en algunas raras ocasiones puede capturar emociones y sensaciones que no existen. Pero los lazos fisiológicos entre el olfato y los centros del lenguaje en el cerebro son patéticamente débiles [...]. Cuando utilizamos palabras como ahumado, sulfuroso, floral, frutal, dulce, estamos describiendo olores en términos de otras cosas (el humo, el azufre, las flores, las frutas, el azúcar). Los olores pueden ser nuestros amigos más queridos, pero no podemos recordar sus nombres. En lugar de eso tendemos a describir cómo nos hacen sentir. Y así calificamos los olores de “inmundo”, “asfixiante”, “nauseabundo”, “agradable”, “delicioso”, “hipnótico” o “excitante” [...] En un mundo en el que reina la palabra, y hasta las maravillas más extrañas se nos ofrecen para una inmediata disección verbal, los olores suelen estar en la punta de la lengua, pero no más allá, y eso les da una suerte de distancia mágica, un misterio, un poder sin nombre, un aura sagrada (Ackerman, 2000:23-25).

Fatma, entonces, percibe la espalda de Kadiya, escucha su voz y descubre su boca; lo primero la seduce, pero lo segundo —el beso— realiza la conquista, pues en ese roce, en ese juego entre labios, el aroma juega un papel primordial, ya que de alguna manera refiere la especificidad de Kadiya, pese a ser aquel evanescente e indescriptible.

Recordemos que el deseo, en su entraña, no es anhelo del Otro, sino ansia de completud. Pese a ello, la posibilidad de reincorporar el todo nos causa angustia, temor, como podemos constatar en *Los nombres del aire*, pues la última parte de la cita que refiere los primeros momentos del encuentro entre ambos personajes pareciera también expresar que Fatma, de alguna manera, trató de evitar a Kadiya, escapar a su influjo, pero sin

conseguirlo: “Quiso bajar los ojos y no pudo. Quiso cerrarlos pero era demasiado tarde, ya la tenía grabada por dentro” (72).

Esta discrepancia se explica a partir del entendido de que en el erotismo convergen contrarios: la fascinación y el pavor; pues lo erótico es infinitamente cautivador y, simultáneamente, tremebundo (Rodríguez, 2010).

El repentino encuentro de Fatma con lo erótico implica la caída en una vorágine voluptuosa de grandes proporciones, la cual es tan poderosa que puede arrasarlo todo; es la destrucción del orden imperante, la pérdida de la homeostasis. Sin embargo, esa devastación no es infértil, pues el amor siempre es fructífero: de entre las ruinas emerge la flor de mirto que anuncia la unión de las amantes. La nueva disposición se gesta bajo los escombros.

Nuestra urgencia por la completud y el temor a integrarla son el resultado de dicha colisión. Por esa razón, en Fatma se combinan ambas potencias: la que lucha por mantenerse junto a Kadiya y aquella que brega por apartarse; como en casi toda pugna, en esta hubo una vencedora y una vencida. La primera salió triunfante, pero a un costo: el de la melancolía, aunque esta solo se percibirá en el presente.

En el pasado ocurrió lo siguiente:

Dos miradas se cruzaron como los arcos de una bóveda diseñada tiempo atrás. Pero sus gestos se tejieron de otro modo: Fatma se alojó en una pasividad que pedía ser complacida, de la misma manera que un dibujo reposado en el fondo de una vasija pide ser descubierto y admirado al terminar de beber. Kadiya llegó hasta ella como una elaborada pero rápida caída de agua: una cascada en filigrana (72).

En el momento de la seducción, cada una de las mujeres asume un rol, que se establece a partir de la mirada. En principio, “la visión puede atravesar los campos y subir las montañas, viajar a través del tiempo, los continentes y los pársecs del espacio exterior, y recolectar canastas de información durante el viaje” (Ackerman, 2000: 268). Si bien al ver se recopilan datos, la mirada tiene otras implicaciones porque es emisora, en ella el receptor percibe algo del Otro, pues contiene su mensaje.

Dado que Fatma y Kadiya son mujeres, comparten el mismo principio. En consecuencia, Ruy Sánchez dispone un orden que nos permite dilucidar el papel que cada una desempeñaría en el encuentro y que también fungiera como indicador jerárquico, ya que: “[...] la herencia cultural del ejercicio de la identidad del rol sexual establecerá que, entre los sexos, el vínculo llegue a expresarse a través de una actitud de actividad-pasividad,

de la autoridad-sumisión, etc.” (Alterman, 2008:31). Las miradas intercambiadas entre ambos personajes cumplen tal propósito.

La pasividad de Fatma, aludida en la cita, implica que ella desempeñará el rol femenino, pues desde el punto de vista social lo deseable es que la mujer mantenga una actitud de espera en el encuentro erótico (Alterman, 2000); al ser Fatma quien aguarda los movimientos de su amante, se entiende que a ella corresponde dicho rol.

Por otra parte, la comparación que la voz narrativa hace del proceder de Kadiya, así como la metáfora que utiliza para reforzarlo, son indicadores de una actitud activa, tal como se espera en un hombre; en apego a este rol, Kadiya se aprestó a culminar el encuentro entre ambas.

Cuando volvieron a tener la sensación del tiempo, los dedos pálidos de Fatma y los muy oscuros de Kadiya habían hecho crecer entre las dos un tupido bosque de ramas negras y blancas, entretejidas como ilegible caligrafía. Se habían conocido en silencio y se amaron en la ausencia de palabras: hablaban la luz y la humedad de sus cuerpos. Decían lo que con muchas palabras se llega poco a decir (73).

Algo interesante en la obra es que, pese a la estructura de poder insinuada entre las dos mujeres a partir del rol que cada una desempeña en el encuentro, esta no parece tener mayor relevancia, simplemente se limita al primer momento y luego es sustituida por una disposición sin subordinaciones ni señoríos.

Esta paridad hace posible la dialéctica entre las protagonistas, pero no una cualquiera, sino la que nace de la percepción, de la transfiguración de la sexualidad; *ergo*, este encuentro no tiene como único rasgo el goce, también existe en él un diálogo donde se privilegia el mutuo reconocimiento de las subjetividades partícipes y donde el canal es el cuerpo, los sentidos.

Lo anterior, es decir, el acercamiento erótico entre Fatma y Kadiya en el *hamman*, describe el punto de inicio de ese evento vivido por Fatma en un tiempo pretérito; la *causa* que desatará en ella el anhelo por la compañía de Kadiya, en quien deposita la expectativa del deseo: la completud.

El siguiente fragmento funciona como marcador del presente de Fatma, donde el deseo comienza a gestarse en *nada*:

Fatma quiso guardar el sabor de ese silencio en su memoria, y cerró los ojos como si así lograra comerse definitivamente la presencia de Kadiya, e hiciera de ella una tonada

que sola vuelve y vuelve a la boca. Y pronto descubriría que hacía muy bien en querer conservar esos instantes porque aunque la memoria es frágil y escurridiza, lo es menos que la piel y los sentimientos: al abrir los ojos, Fatma descubrió que Kadiya no estaba a su lado. Una y otra vez recorrió el *hamman* inútilmente. Una y otra vez regresó al rincón donde los cojines se habían impregnado del olor de Kadiya, hasta que el olor mismo se diluyó en sus recuerdos (73 y 74).

El momento pretérito vivido por Fatma —en el cual se desencadena el deseo y se experimenta la completud— se une con el presente, donde la adolescente pasa los días sumida en el ensimismamiento y la melancolía debido a la ausencia de Kadiya; es decir, a la incompletud.

Una vez dada la separación de los personajes, a la adolescente no le queda más opción que esperar el regreso del sujeto del afecto. Así, Fatma se ve obligada a aguardar que el destino la reúna con su amante, pero el tiempo transcurre y el reencuentro no sucede. La espera, por consiguiente, deja su huella en el ánimo del personaje:

Fatma había dejado de oír a la gente con más desenvoltura que si fuera sorda, como quien se deja ocupar totalmente por otra música: una voz absorbente, una canción que llama. No dejó de ver a los ojos de quienes la rodeaban, pero su mirada penetraba, casi hiriente, y luego se iba alejando, abriendo compuertas invisibles, para llegar a tocar algo que era como el fondo del aire (25).

Al concentrar los sentidos en la reminiscencia acercamos el pasado al presente y así permanecemos —al menos en apariencia— junto al sujeto del afecto. En *Los nombres del aire*, este ejercicio continuo aparta a Fatma de los demás: “No frecuentaba a nadie fuera de la abuela con la que vivía y aun de ella a veces parecía alejarse” (35).

En este punto, la melancolía ya se ha apoderado del personaje, hecho que no pasa inadvertido para los habitantes de Mogador, pues en el terreno erótico, ni la fortuna ni la desventura pueden ocultarse en el ánimo de quien las vive y, sin bien en el caso de Fatma la separación de la amante ocasiona su pena, es la prolongación del alejamiento lo que la sume en ese estado de ánimo, pues cada día que pasa disminuye la posibilidad de volver a ver al sujeto del afecto y, al no estar juntas, la inconcreción del deseo y la incompletud se hacen evidentes.

Entonces, la *nada* se impone a Fatma, pero ella recurre a la fantasía para exorcizarla: “Cuántas veces, sentada en su ventana, dejaba deslizar sus dedos sobre los labios,

lentamente, de tal manera que ella misma ya no sabía si su dedo venía de un lado o del otro [...]” (42).

La ventana es significativa para Fatma en su nueva condición de mujer enamorada, porque es una vía de entrada; la puerta que Kadiya, simbolizada en aire, cruza para llegar hasta la joven y así poder seducirla nuevamente, pero ahora mediante la imaginación.

La fantasía, por su parte, es un arma poderosa en el texto, porque se convierte en el puente que une a las amantes al salvar la distancia que las separa. La imaginación, al representar al sujeto del afecto de forma sensible, se convierte en presencia evocada que favorece una sensación pasajera de completud.

Fatma, con sus dedos, que simulan ser los labios de Kadiya, recorre sus propios labios, como si en ese acto reviviera el beso que le fue dado por aquella en el *hamman*; posiblemente interpretado por Fatma como símbolo del mutuo afecto. Por ello, y para no contrariarse en el presente, la joven continúa recreando el pasado:

Sus dedos suben y bajan todas las espirales de su cuerpo coincidiendo a cada momento con los otros dedos que la recorren por dentro. Ambos se reconocen a través de la piel como dos puntas de alfileres encendidos que recorren las dos superficies de una tela y donde se encuentran queman (42).

Por medio del tacto el ser humano tiene acceso a un sinfín de texturas y otro tipo de impresiones, como el frío o el calor, el placer o el dolor. La piel está compuesta por tres capas: epidermis, dermis e hipodermis. Cada una cumple diferentes funciones y se encuentra, también, a distinta profundidad.

Dicho órgano es considerado como el más grande que tanto hombre como mujer poseen, pues recubre el cuerpo humano completamente (dos metros cuadrados en números redondos). La piel es imprescindible para nuestra supervivencia porque nos proporciona información sobre los elementos y, al mismo tiempo, nos protege de ellos.

Mas el sentido del tacto también es partícipe de la voluptuosidad. Los dedos, por ejemplo, exploran la geografía de un cuerpo anhelado; ellos descubren sus límites circundantes, también sus costas o cabos, lagos, promontorios y pliegues (Serres, 2002).

Por consiguiente, podría decirse que en la piel habita el deseo, mientras que el tacto es el sentido que lo desborda:

Tocar y acariciar son *un fin en sí mismo*. Constituyen una forma primaria de comunicación, una voz silenciosa que evita la trampa de las palabras al tiempo que expresa los

sentimientos del momento. Zanzar el aislamiento físico, del que ningún ser humano escapa, estableciendo literalmente un vínculo de solidaridad entre dos personas (Howell Masters, 1978: 308).

Tal vez por eso Fatma fantasea con las caricias de Kadiya, debido a que:

Los dedos del aire que tomaba en su ventana le daban a sus manos los poderes para encender su cuerpo. Es el mismo aire que le tensa las piernas, que le produce entre las piernas torbellinos, el otro clima de los días, el que sube como las mareas, el que flota indeciso a las seis de la tarde (42 y 43).

Ayudada por el sentido del tacto, Fatma construye en su cuerpo un acontecimiento que le posibilita reunirse con Kadiya, volver a entablar con ella el diálogo pretérito, el momento en el cual se percibió como un ser enlazado a otro, completo.

El deseo, que ha irrumpido con fuerza en la vida de Fatma, es la manifestación de su carencia ontológica, misma que Kadiya hizo patente en la carne de la joven. La completud es lo faltante y, aunque Fatma le ha dado la figura de la amante, esta no le corresponde.

Francesco Alberoni, en *Enamoramiento y amor*, explica que el enamoramiento puede ser bilateral o unilateral. En el primero, las dos partes comparten el “estado naciente” —nombre con el cual el autor designa dicho fenómeno—; en el segundo, solo una atraviesa por ese trance. También advierte que:

Mucha gente cree estar enamorada cuando en realidad no lo está en absoluto. Puede tener un fuerte interés erótico por una persona, pensar continuamente en ella, pasar horas felices a su lado y, al cabo de cierto tiempo, perder ese interés porque en el fondo se siente satisfecho (2005:109).

Si bien *En los nombres del aire* nada se dice sobre las potencias que dominan el espíritu de Kadiya, el arrobó con el cual seduce a Fatma, para después alejarse permanentemente, evidencian la unilateralidad del enamoramiento. Por tanto, para Fatma no habrá flor de mirto ni una nueva disposición en la organización de su vida, solo el recuerdo de Kadiya girando en torno a ella. Sin embargo, este no la atormenta, la regocija: “[...] sólo Fatma podía saber si el aire que tendía una mano hasta su cuerpo y le cortaba el aliento tenía un nombre, un solo nombre, pronunciado en secreto y con alegría” (43).

En Fatma se conjugan tristeza y júbilo. Ello no parece extraño, si se toma en cuenta que Eros es hijo de Poros y Penia. Con todo, debemos apuntar lo siguiente: la melancolía del personaje se origina en la ausencia de la amante, en la incompletud; la alegría, en cambio, en la *causa* que motivó el deseo.

Por otra parte, el hecho de que el primer encuentro erótico de Fatma haya sido con una mujer podría atribuirse a la mera circunstancia, pero esto no sería un argumento lo suficientemente poderoso como para evitar profundizar en la particular elección de la joven.

Simone de Beauvoir, en *El segundo sexo*, explica que:

La mujer puede descubrir o presentir a través de experiencias completas o esbozadas que no obtendrá placer en las relaciones heterosexuales, que sólo una mujer será capaz de colmarla: en particular, para la mujer que rinde culto a su feminidad, las relaciones sáficas son las más satisfactorias (2001: 171).

Así pues, Fatma celebra su presunta pasividad femenina alojándose en los suaves brazos de otra mujer, ya que:

Entre mujeres el amor es contemplación; las caricias no están tan destinadas a apropiarse de la alteridad como a recrearse lentamente a través de ella; una vez abolida la separación, no hay ni lucha ni victoria, ni derrota; en una reciprocidad exacta cada una es al mismo tiempo sujeto y objeto, soberana y esclava; la dualidad es complicidad (Beauvoir, 2000: 172).

Ese plano de igualdad entre las amantes permite la convivencia y, al mismo tiempo, es campo fértil para el amor —siempre y cuando el enamoramiento sea bilateral—, pues solo en la equidad este puede manifestarse libre de perversión. Para ejemplificar lo anterior, baste la forma en que Amjrur, un pescador sucio, tosco y grueso en carnes, desea a Fatma:

A Fatma le gustaba ver desde lejos el desfile de peces subastados: eran las formas y los colores de un nuevo deslizamiento en sus sentimientos. Pero la sacaban de esa flotación las ancladas miradas de los hombres en la subasta y, sobre todo, la de Amjrur, que parecía cambiar su obesidad en erección cuando la tenía a la vista (88).

El deseo de este personaje por la joven está envuelto en una apetencia lasciva que incomoda a Fatma, pues Amjrur no la percibe como subjetividad sino como cuerpo armónico que lo atrae y al cual desea de manera obscena, por el mero disfrute y la complacencia personal.

La naturaleza pusilánime del personaje masculino le impide participar del erotismo, ya que experimenta la sexualidad primitivamente y, al hacerlo, impide la transfiguración de esta. En consecuencia, sería complicado, tal vez imposible, que Amjrur percibiera la subjetividad de Fatma a través del cuerpo, medio por el cual el ser humano entra en contacto con lo trascendente que hay en su semejante.

El rechazo de Fatma hacia Amjrur encuentra explicación en lo anterior, pues la inmanencia del personaje masculino lo convierte en una criatura abyecta y carente. De estar con él, la adolescente no podría participar de la complicidad que se da entre sujetos que se reconocen como tales, y en esa misma línea, tampoco del erotismo.

El segundo personaje masculino en aparecer es Mohamed, pescador al igual que Amjrur; sin embargo, sus maneras no son pedestres, por el contrario, es un joven agraciado, educado y formal, que pretende a Fatma en matrimonio:

Al bajar Mohamed la escalinata, mientras provocaba el ruido de los faroles, iba pensando que ya le llegaba la hora de poner su propia casa y de buscar esposa. Era muy incómodo llegar del burdel a la casa de su madre y recibir las malas caras y los regaños de la que siempre sabía dónde había estado. Pensó además que viniendo del barco rojo o de una madrugada de pesca, seguramente sería más agradable entrar en un lugar apaciguado por el sueño de una esposa que lo esperara sin condiciones ni arrebatos. Viendo la suavidad de las maneras de Fatma, pensó en ella cada vez con más fijeza para colocarla en el centro de sus proyectos hogareños (93 y 94).

El matrimonio para Mohamed es una cuestión más práctica que afectiva, una transacción donde las partes involucradas no reciben retribución en idéntica medida, pues la intención del joven pescador es utilizar la presunta pasividad de Fatma (en tanto sujeto femenino) como garante de confort, sin considerar que ella, en realidad, es subjetividad palpitante.

En el imaginario patriarcal³ occidental la presunta pasividad femenina se traduce en servilismo, que resulta de la contraparte masculina, entendida como lo dinámico. En este orden psicosocial, los contrarios están concatenados y, al mismo tiempo, en constante

³ Este adjetivo proviene del término *patriarcado*, el cual se utiliza para referir una forma de organización social en la que el hombre ejerce un grado total o parcial de control sobre la mujer.

pugna. A su vez, la relación está sujeta a una escala jerárquica que estima lo dinámico superior a lo pasivo y, en consecuencia, lo femenino inferior a lo masculino.

Por tanto, la interacción entre ambos géneros⁴ no es dialéctica, sino unilateral. Esto implica la prevalencia de lo uno sobre lo otro, con lo cual se genera en la mujer un sentido de dependencia o sumisión hacia el hombre; ello limita la posibilidad de observar en la especificidad femenina la vitalidad que de facto posee, en tanto potencia gestante y, además, ser trascendente.

La narración prosigue:

[Mohamed] Comenzó a hacer reparaciones pequeñas en su barco con la certeza de pronto ser anhelado por Fatma. Interpretaba los gestos en función de las dos o tres frases que cruzaron una tarde. Él le dijo lo que quería, a su manera: “cómo me gustaría ver todas las noches tus zapatos acomodados debajo de mi cama” (95).

El joven pescador es un ser presuntuoso, pareciera que su mente no puede concebir el rechazo de Fatma. Desde su perspectiva, al poseer un barco en buenas condiciones que le diera un mayor prestigio ante la comunidad y la adolescente, no habría posibilidad de una negativa a su propuesta matrimonial. Esta lógica se fundamenta, nuevamente, en la clasificación que la sociedad occidental hace entre hombre y mujer, a partir de un principio secular basado en el control y el dominio, siendo la categoría masculina quien lo detenta (Rubin, 2003).

Ahora bien, Francesco Alberoni, en *El erotismo*, explica que la mujer encuentra sexualmente atractivo al hombre prestigioso y con solvencia económica (2006). Esto es así porque el hombre posee una posición más ventajosa social y económicamente que la mujer. Por tanto, es comprensible que la segunda sea quien practique la hipergamia, pues el matrimonio se presenta como un mecanismo efectivo de ascenso al interior de la comunidad; con lo cual la mujer adquiere, de manera indirecta, seguridad financiera para ella y los hijos o las hijas que pueda procrear con el proveedor.

⁴ Las feministas de los años setenta comenzaron a utilizar el vocablo *gender* para especificar los rasgos particulares con los cuales las mujeres eran categorizadas. En inglés dicho término tiene una relación directa con el sexo; a diferencia de la lengua española, cuyo uso abarca múltiples acepciones y, por tanto, suele crear confusión entre quienes no están familiarizados con los conceptos feministas. Sin embargo, con el tiempo este término ha ido adquiriendo fuerza en diferentes disciplinas, lo que ha ayudado a que se identifique, cada vez más, con el estudio de los problemas concernientes a la interacción hombre / mujer (Lamas, 2003).

La preferencia femenina por hombres influyentes y con solvencia económica encuentra explicación en el orden social establecido en el patriarcado, de ahí que Mohamed se sienta tan seguro de sí mismo y de la respuesta afirmativa de Fatma para desposarse con él; sin embargo, solo la mujer, cuya subjetividad ha sido alienada, asume el erotismo desde esa perspectiva y, en *Los nombres del aire*, el personaje principal no corresponde al modelo común:

Ella [Fatma] se sintió más agredida que cuando el otro pescador trató de tocarla en la calle.
Éste quería anclarla alrededor de él, más que manosearla, envolverla para siempre. Pero ella no respondió con violencia. Sonrojada le dijo que ella siempre guardaría los suyos en su propio armario, y se fue corriendo (95).

En principio, el matrimonio es un contrato civil que cumple varias funciones: se utiliza como dispositivo social de control sexual, establece relaciones de parentesco y regula el comportamiento del hombre tanto del hombre como la mujer al interior del núcleo familiar mediante la asignación de roles.

La función que desempeña, ya sea el integrante masculino o el femenino en este tipo de organización, es la que pudiera generar resistencia en Fatma para contraer matrimonio, pues:

La mujer, al casarse, recibe en feudo una parcela del mundo; existen garantías legales que la defienden de los caprichos del hombre, pero se convierte en vasalla suya. Económicamente, él es el jefe de la comunidad, y por lo tanto, la representa a los ojos de la sociedad. Ella toma su nombre, queda asociada a su culto, integrada en su clase, en su medio; pertenece a su familia, se convierte en su “otra mitad” (Beauvoir, 2000: 187).

Así, el matrimonio se presenta como una empresa que podría resultar exitosa si con ella la mujer obtiene, de forma rápida, reconocimiento social y tranquilidad financiera; sin embargo, hay un costo: el sacrificio de su propia Alteridad.

Lo anterior podría explicar la negativa de Fatma para casarse con Mohamed; después de todo, la imagen de los zapatos de la adolescente bajo la cama del pretendiente no es otra cosa que la intención de este para colocar a la joven dentro de un universo hogareño. De ser así, los zapatos que calzan a Fatma ya no podrían llevarla adonde su

voluntad ordenara, sino que permanecerían en espera, confinados a una esfera inmanente, sin perspectivas de cambio.

Desde la óptica masculina, el ser de Fatma, ser femenino, es visto como inmanencia y no como Alteridad; por ello, no hay una situación que favorezca la dialéctica entre ella y los pescadores. Situación contraria a la de Kadiya, quien comparte la condición femenina de Fatma, pese a desempeñar el rol masculino en el *hamman*, pues en ese momento Kadiya jugaba, interpretaba un papel que le era conocido debido a su condición de prostituta trashumante.

A fuerza de convivir con hombres, la meretriz adquiere un espíritu viril (Beauvoir, 2000). Por consiguiente, el desbordamiento de la pasión y la separación ulterior es una constante en la vida de Kadiya, aspectos asumidos por este personaje como parte de su erotismo, situación evidente en la relación con Fatma.

Sin embargo, en esa relación, el goce mutuo y el diálogo fueron privativos y, pese al alejamiento que sobrevino, el tiempo compartido en el *hamman* tuvo significado para Fatma, pues además de plantar en ella la semilla del deseo —es decir, el ansia de completud— le permitió asimilarse como sujeto erótico.

Conclusiones

En *Los nombres del aire*, Alberto Ruy Sánchez da vida a un personaje femenino cuya voluptuosidad transgrede algunos de los postulados establecidos en ese terreno para las mujeres. En realidad, el imaginario dominante niega la voluptuosidad femenina en tanto no esté legitimada por el sacramento matrimonial; incluso así, las mujeres no son visualizadas como sujetos deseantes, sino como seres pasivos y complacientes.

De hecho, la sexualidad de las mujeres está inscrita en una ética tal que el desconocimiento de sus apetencias se vive como virtud y, en tal sentido, no pocas veces las mujeres se asumen como heterosexuales sin siquiera reparar en sus emociones o preferencias.

Sin embargo, en esta obra no hay cabida para el heterosexismo ni para el desconocimiento o negación de los afectos y las apetencias de las mujeres; la voluptuosidad se vive con plena libertad, no hay juicios, culpas o vergüenzas; ni las explicaciones ni los porqués de la transgresión son necesarios. El deseo despierta, aflora espontáneamente, toma forma de mujer y va en pos de la belleza, pero no se limita a eso, pues exige el reconocimiento de la subjetividad propia, de la valoración del sujeto femenino como ser trascendente e irrestricto.

Estas rupturas con el imaginario dominante hacen de *Los nombres del aire* una obra que coloca la problemática de las mujeres, en tanto seres sexuales no reconocidos o no asimilados como tales, en los anales de la temalogía; más aún, dan lugar a aquellas expresiones erótico-afectivas proscritas por el heterosexismo.

En la obra, el deseo es una manera de sustraer al personaje principal del imaginario que construye el erotismo de la mujer a partir de postulados falocéntricos. En este sentido, la afirmación de la protagonista como sujeto erótico representa el reconocimiento de su propia subjetividad, postura que la mantiene a salvo del reduccionismo adyacente a la maternidad en tanto único destino; de igual manera, la preferencia por la compañía de su mismo sexo en el terreno voluptuoso constituye su intención por salvaguardarse del eterno femenino.

Lo anterior no implica un rechazo consciente del personaje al status quo, pues nada en la obra indica que tenga noción (parcial o total) de los mecanismos que entretejen la simbolización de tal orden, aunque podemos ver en algunas de sus actitudes una especie de empoderamiento cauteloso.

El deseo, por otra parte, se le presenta en una forma concreta: la de Kadiya, otra mujer que, como Fatma, vive en un mundo que favorece el antagonismo sobre el acuerdo, situación poco propicia para la dialéctica entre las partes hombre/mujer. De ahí que Fatma prefiera como pareja alguien de su mismo sexo, pues entre mujeres la diferencia significa individualidad, es decir, reconocimiento del Sí en el Otro para retornar al Sí; lo cual se contrapone a la relación heterosexual, donde la diferencia implica supeditación. Esa distinción, en torno a la diferencia, es crucial en el erotismo pues, insisto, el amor encuentra terreno fértil ahí donde ambas partes se perciben como Alteridades.

El enamoramiento, por ser espontáneo y deslumbrante, tiende a justificar o ignorar cualquier señal que indique la inclinación de alguno de los involucrados o las involucradas a detentar potestad sobre el Otro; sin embargo en *Los nombres del aire* este no es el caso, pues pareciera que el enamoramiento está condicionado, al menos parcialmente, a un principio de equidad y de reconocimiento mutuos.

Por otra parte, el estado naciente que tiene lugar en la obra se limita a un solo personaje, lo cual permite crear la atmósfera idónea para presentar al deseo como algo inalcanzable, pues cuando el objeto de deseo es la completud, se hace necesario que las dos partes se encuentren en estado naciente; de lo contrario, el deseo se traduce en *nada*.

Pese a la importancia semántica que tiene para la obra presentar al deseo como imposibilidad, existe otro aspecto de igual relevancia: los sentidos. El énfasis dado a las sensaciones en la descripción de la seducción, o en aquellos momentos en los cuales el

personaje principal recuerda a la amante, posibilitan el traslado de la sexualidad humana, simple y llana, por su intención de prolongar la especie, a la sexualidad transfigurada, más compleja y trascendente, pues acerca a las amantes mediante un diálogo sensorial.

Esto se debe a que en la obra los cinco sentidos están, al menos de manera parcial, libres de su función habitual: alertar sobre posibles peligros. En lugar de esto, cada uno se halla intensificado, con lo cual se genera en el texto una atmósfera donde los estímulos sensoriales están centrados en la experiencia del placer, así como en el acercamiento de las amantes a potencias humanas menos tangibles que la carne.

Los sentidos, desde esa perspectiva, permiten percibir al Otro como la subjetividad que es, aunque no de forma total, pues algo del amante siempre se esconde, y algo de nosotros, también a él escapa.

Bibliografía

01. Alberoni, Francesco (2005), *Enamoramiento y amor* (trad. de Juan Bignozzi), Barcelona, Gedisa, 167 pp.
02. Ackerman, Diane (2000), *Una historia natural de los sentidos* (trad. de César Aira), Barcelona, Anagrama, 360 pp.
03. Alterman, Marta (2008), *La identidad del rol sexual. Los vínculos entre el hombre y la mujer*, Buenos Aires, Lugar, 111 pp.
04. Beauvoir, Simone (2001), *El segundo sexo*, vol. II, (trad. de Alicia Martorell), Madrid, Cátedra-Universidad de Valencia e Instituto de la Mujer, 363 pp.
05. Fisher, Helen E. (1999), *Anatomía del amor: historia natural de la monogamia, el adulterio y el divorcio* (trad. de Alicia Plante), Barcelona, Anagrama, 400 pp.
06. Howell Masters, William y Virginia E. Johnson, colab. de Robert J. Levin (1983), *El vínculo del placer: un nuevo enfoque del compromiso sexual*, México, Grijalbo, 344 pp.
07. Paz, Octavio (2001), *La llama doble: Amor y erotismo*, México, Seix Barral, 223 pp.
08. Serres, Michel (2002), *Los cinco sentidos. Ciencia, poesía y filosofía del cuerpo*, María Cecilia Gómez B. (tra.), México, Taurus, 464 pp.
09. Ruy Sánchez, Alberto (2007), *Los nombres del aire*, México, Alfaguara, 108 pp.
10. Vallejo, Américo (1987), *Vocabulario Lacaniano*, Buenos Aires, Helguero Editores, 188 pp.

ITZIA JANIK MACÍAS-BARRETO: Licenciada en Letras Latinoamericanas por la UAEMéx y egresada de la maestría en Humanidades: Estudios Literarios por la misma institución. Ha sido profesora de distintos colegios en el área del lenguaje y la comunicación.