

PEPENADORES DE EROTISMO O LOS CUERPOS ERÓTICO-GROTESCOS EN “LA VIDA REAL” (1999) DE EDUARDO ANTONIO PARRA Y EN *LOS AMOROSOS* (2006) DE JOSÉ LUIS SOLÍS

SELECIONADORES DO EROTISMO OU DOS CORPOS ERÓTICO-GROTESCOS EM “LA VIDA REAL” (1999) DE EDUARDO ANTONIO PARRA E EM *LOS AMOROSOS* (2006) DE JOSÉ LUIS SOLÍS

Julia Isabel Eissa Osorio¹

RESUMEN: En las últimas décadas, las prácticas que se han ocupado del cuerpo desde el ámbito del arte lo han hecho replanteando muchas de sus formas y funcionamientos: su lugar en el orden estético y su régimen perceptivo, su materialidad orgánica, su fundamento ético y su saber científico. El arte actual rediseña no sólo la imagen del cuerpo sino su propia fisicidad. Lo entiende como territorio de acción, como un espacio de prácticas con lo sensible, un espacio de juego con el saber y de experimentación con la existencia. Asimismo, el cuerpo humano ha sido reinventado, al igual que la realidad que le rodea, con visibles repercusiones en el ámbito subjetivo, ético y político. Ahora es el cuerpo quien problematiza y ejerce una fuerza sobre su misma forma y percepción, y emprende la mutación política y estética de sus propias representaciones y reflexiones. De esa forma, en el presente trabajo se utiliza el concepto de cuerpo erótico-grotesco como ese ente capaz de transgredir sus fronteras y las normas sociales, para lograr un renacimiento de éste y de la sociedad, por medio del reencuentro del individuo con la colectividad, llevándolo a apreciar la verdadera “vida real”, es decir la que va más allá de la violencia, la individualidad y la soledad. Para ello, se analizan el cuento “La vida real” de Eduardo Antonio Parra (*Tierra de nadie*, 1999) y su adaptación en el cortometraje *Los Amorosos* (2006) de José Luis Solís. Partiendo de los conceptos de Mijail Bajtín y Wolfgang Kayser sobre el cuerpo grotesco, y el de lo abyecto de Julia Kristeva.

Palabras-clave: Cuerpo; erotismo; grotesco; literatura mexicana; cine mexicano.

RESUMO: Nas últimas décadas, as práticas que trataram do corpo a partir do campo da arte o fizeram repensando muitas de suas formas e funções: seu lugar na ordem estética e seu regime perceptivo, sua materialidade orgânica, seu fundamento ético e seu saber científico. A arte atual redesenha não apenas a imagem do corpo, mas sua própria fisicalidade. Ele a entende como um território de ação, como um espaço de práticas com o sensível, um espaço de jogo com o saber e de experimentação com a existência. Da mesma forma, o corpo humano foi reinventado, assim

¹ Doctora en Literatura Hispanoamericana por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla - BUAP/México. Ha participado en diversos congresos y publicaciones con temáticas sobre el erotismo, la geocrítica y la cartografía literaria en la literatura del norte de México y los escritores del Boom latinoamericano. Actualmente trabaja como docente en la Universidad Autónoma de Tlaxcala - UAT/México.

como a realidade que o cerca, com repercussões visíveis nas esferas subjetiva, ética e política. Agora é o corpo que problematiza e exerce força sobre sua própria forma e percepção, e empreende a mutação política e estética de suas próprias representações e reflexões. Dessa forma, no presente trabalho utiliza-se o conceito de corpo erótico-grotesco como aquela entidade capaz de transgredir suas fronteiras e normas sociais, para conseguir um renascimento dela e da sociedade, por meio do reencontro do indivíduo com a comunidade, levando-o a apreciar a verdadeira “vida real”, ou seja, aquela que vai além da violência, da individualidade e da solidão. Para isso, analisa-se o conto “La vida real” de Eduardo Antonio Parra (*Tierra de nadie*, 1999) e sua adaptação no curta-metragem *Los Amorosos* (2006) de José Luis Solís. Partindo dos conceitos de Mijaíl Bajtín e Wolfgang Kayser sobre o corpo grotesco, e o abjeto de Julia Kristeva.

Palavras-chave: Corpo; erotismo; grotesco; literatura mexicana; cinema mexicano.

1 Introducción

En las últimas décadas, las prácticas que se han ocupado del cuerpo desde el ámbito del arte lo han hecho replanteando muchas de sus formas y funcionamientos: su lugar en el orden estético y su régimen perceptivo, su materialidad orgánica, su fundamento ético y su saber científico. El arte actual rediseña no sólo la imagen del cuerpo sino su propia fisicidad. Lo entiende como territorio de acción, como un espacio de prácticas con lo sensible, un espacio de juego con el saber y de experimentación con la existencia. El cuerpo humano ha sido reinventado, al igual que la realidad que le rodea, con visibles repercusiones en el ámbito subjetivo, ético y político. Ahora es el cuerpo quien problematiza y ejerce una fuerza sobre su misma forma y percepción, y emprende la mutación política y estética de sus propias representaciones y reflexiones.

De acuerdo con esa nueva noción de cuerpo, los cuerpos eróticos y grotescos cobran una gran importancia, ya que, según Wolfgang Kayser, lo grotesco se define como un juego con lo absurdo, un mundo enajenado, una tentativa de invocar y someter lo demoníaco-abismal del mundo (1976, pp. 512-513). También propone que lo grotesco dinamiza cuánto crea, rompe simetrías, propicia desequilibrios, anula proporciones, mezcla contrarios; por lo tanto, lo grotesco se halla entre lo humano y lo monstruoso, de tal forma que la estética de la que se vale el creador de lo grotesco se manifiesta por la aplicación significativa de la deformación y la distorsión de los personajes, las cosas y el lenguaje, provocando, en consecuencia, la confusión entre lo humano y lo animal, lo real y lo absurdo, la máscara y la persona. Según Kayser, “el arte actual muestra una afinidad con lo grotesco como acaso no haya existido en ninguna otra época anterior” (2004, p.13), lo grotesco no es sino una expresión física, una paradoja física, la presencia de una “no-presencia”, el rostro de un mundo privado de rostro.

En ese sentido, es importante recuperar la noción de cuerpo grotesco desarrollada por Mijaíl Bajtín en su libro *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* (1999), la cual remite a un cuerpo que prioriza sus aspectos físicos y materiales, y que ha transgredido las fronteras –tanto entre sí mismo y los otros cuerpos, como entre sí mismo y el mundo–. El cuerpo grotesco, relacionado generalmente por este autor con un contexto de fiesta popular o de carnaval, también se encuentra ligado al concepto de la *katábasis* –pensada ésta, simbólicamente, como muerte y resurrección– y, en general, a todo momento en que las normas que rigen la vida

cotidiana se ven suspendidas: “En la base de las imágenes grotescas encontramos una concepción particular del todo corporal y de sus límites. Las fronteras entre el cuerpo y el mundo y entre los diferentes cuerpos están trazadas de manera muy diferente de las imágenes clásicas y naturalistas” (BAJTÍN, 1999, p. 284). Al contrario de los cánones modernos, en los que el cuerpo es concebido como una entidad completa, separada, autosuficiente, y donde todo signo de incompletud o dependencia es suprimido. El cuerpo grotesco no se presenta como una unidad separada del resto de los cuerpos. No se trata de un cuerpo cerrado en sí mismo, sino que está inconcluso y carece de límites, motivo por el cual continuamente se encuentra transgrediendo sus propias fronteras. Es interesante recalcar que, para Bajtín, el cuerpo grotesco posee, dada su propia naturaleza transgresora de límites, características no individuales sino colectivas: “El portador del principio material y corporal no es aquí ni el ser biológico aislado ni el egoísta individuo burgués sino el pueblo” (1999, p. 24).

El cuerpo grotesco, al igual que el cuerpo erótico, es un transgresor de la realidad y de sus reglas, un elemento capaz de transformar el entorno y todo lo que lo conforma. Por consiguiente, aquel o aquello que entre en contacto con el cuerpo erótico-grotesco, se enfrentará con la transformación de su realidad en todos los sentidos, desde sus relaciones amorosas hasta las jerárquicas, así como de las reglas sociales a las que obedecía, ya que la subversión de los cuerpos remite a la subversión de las jerarquías establecidas y de las normas y tabúes sociales. Debido a que dicha subversión de los cuerpos pone en evidencia la relatividad de las verdades y de las autoridades dominantes. Sin embargo, es importante mencionar que dicha transgresión o ruptura puede ocasionar un completo desastre hasta llevar a la locura a los personajes (como en el caso de la literatura de Hoffmann), o a obligar a los individuos a realizar un cambio radical en sus vidas (como en el caso de los personajes de Eduardo Antonio Parra). Si se retoma aquí la noción de Bajtín sobre el cuerpo abierto como cuerpo colectivo, rápidamente se puede concluir que estos cuerpos incompletos, híbridos y grotescos, no solamente se presentan como cuerpos materiales, sino que la trasgresión de sus límites trae sin duda connotaciones de otro tipo de transgresiones, particularmente aquellas referidas a la ruptura del orden social y cultural.

De igual forma, Julia Kristeva en su texto *Poderes de la perversión* (1988) plantea la abyección, la cual es una categoría estética surgida en los años 80, que ya no tiene relación con las vanguardias pero que está presente en casi todos los campos del arte actual. Esta concepción artística de lo abyecto no representa imágenes exactamente bellas, pero ejercen la fascinación de situar al espectador ante lo prohibido y lo siniestro, en términos freudianos: “lo *unheimlich*”. Imágenes que son verdaderamente fascinantes porque causan todo, menos indiferencia. En lo abyecto, hay un rebasamiento del orden simbólico, una perturbación de ese orden, una subversión, una desestabilización de las construcciones y los códigos para mostrar otra cosa, algo de aquello que no se quiere saber, y que sin embargo existe.

Kristeva (1988) piensa que lo abyecto, en forma sublimada, es parte del arte, literatura, rituales religiosos y aquellas formas de comportamiento sexual que la sociedad tiende a rechazar. La abyección no es sólo un aspecto de la constitución del sujeto parlante. Se relaciona con su discurso cultural: arte, literatura, filosofía, etcétera. Se conecta con las prácticas transgresivas en general, con la experiencia de cruzar límites y manejar prohibiciones. Kristeva sostiene que la abyección es lo que perturba identidades, sistema y orden. Lo que no respeta bordes, posiciones, reglas:

No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto.

El traidor, el mentiroso, el criminal con la conciencia limpia, el violador desvergonzado, el asesino que pretende salvar... Todo crimen, porque señala la fragilidad de la ley, es abyecto, pero el crimen premeditado, la muerte solapada, la venganza hipócrita lo son aún más porque aumentan esta exhibición de la fragilidad legal. (KRISTEVA, 1988, p. 11)

Lo abyecto toca la fragilidad de nuestros límites, la fragilidad de la distinción espacial entre lo que está adentro y lo que está afuera de nosotros. Kristeva (1988) distingue entre la operación de “abyectar” y la condición de ser abyecto. La primera consiste en expulsar, separar, que es fundamental para conservar a la sociedad y al sujeto por igual. Es el lugar donde se construye la subjetividad. Por otro lado, ser abyecto es ser repulsivo, ser sólo sujeto lo suficientemente como para sentir esta subjetividad en peligro y corrosivo del sujeto y su sociedad. Mediante la operación de la abyección, lo humano solamente acontece por fuera del límite que marca la superficie de la piel, es la negación de todo aquello que nos pudiera recordar la animalidad del ser humano, su presencia irremediable en nuestro cuerpo.

La abyección, el horror, lo deforme y lo monstruoso que el arte abyecto pone en evidencia, reside en la carne misma: lo monstruoso habita las formas de lo humano y la voluntad del sujeto. La belleza en el cuerpo mutante contemporáneo proviene de la deformación de la forma: ya no se puede identificar el mal con lo feo o lo bello con el bien. Lo que muta en las prácticas estéticas sobre el cuerpo es una forma de incorporar la alteridad, lo extraño, lo no reconocible, como lo propio. Mutan una sensibilidad y una conciencia en una nueva estética del cuerpo que abraza a lo que le perturba (NAVARRO, 2002).

En el presente trabajo se utiliza el concepto de cuerpo erótico-grotesco como ese ente capaz de transgredir sus fronteras y las normas de la sociedad para lograr un renacimiento del individuo y de la sociedad por medio del reencuentro de este con la colectividad, llevándolo a apreciar la verdadera “vida real”, es decir la que va más allá de la violencia, la individualidad y la soledad. Para ello, se analizan el cuento “La vida real” de Eduardo Antonio Parra (*Tierra de nadie*, 1999) y su adaptación en el cortometraje *Los Amorosos* (2006) de José Luis Solís, a partir de los conceptos de Mijaíl Bajtín y Wolfgang Kayser sobre el cuerpo grotesco y el de lo abyecto de Julia Kristeva, quienes plantean a los cuerpos grotescos como aquellos que transgreden los límites de lo establecido.

2 Un lugar para “La vida real” y “Los Amorosos”

La historia de “La vida real” se desarrolla en un baldío donde se encuentran hacinados —entre mugre, drogas y violencia— todos los pepenadores que en él habitan. Una noche, Soto, un reportero de nota roja, al cubrir una redada de homosexuales y bailarinas exóticas, se encuentra con una pareja de pepenadores que vive cerca de aquel lugar, y la cual atrae la atención del periodista, debido a la pasión y al amor que los embriagan, sin importar el hambre, las drogas, las heridas o la violencia que los rodean. Por ello, Soto considera que sería interesante elaborar un reportaje sobre aquella exótica pareja de pepenadores para dar a conocer una realidad alternativa en un mundo de sordidez y miseria económica y humana. Sin embargo, el jefe del periódico rechaza la publicación y en su lugar lo manda a cubrir asesinatos, robos y violaciones, con la justificación de que eso es lo que desea ver y leer la gente. Posteriormente, Soto es llamado para cubrir la nota de un fatal asesinato entre pepenadores, descubriendo como víctima a la pareja del reportaje, la cual ha muerto a manos de otro pepenador inconforme ante la negativa de la

pareja para convidarle un trago de su “pomo”, quien además confiesa que, al verlos muertos, decidió no desaprovecharlos y los violó. Es así como al final el periodista se muestra renuente a realizar una nota sobre el homicidio, al pensar que la pareja era algo más y no sólo violencia y muerte. El erotismo presenciado en la pareja transforma a Soto y lo hace decidirse por el primer reportaje, con lo que se siente libre de las presiones sociales, morales y de quienes lo rodeaban, como su jefe y su mujer.

El cortometraje *Los Amorosos* de José Luis Solís, es una adaptación de esta misma historia, aunque con un mayor énfasis en las relaciones de pareja, para lo que resalta la de Manuel (Soto) y Remedios, y la de los pepenadores. En ese sentido, hay una variación en el final de la historia, ya que Remedios, la esposa de Soto, termina recitando el poema “Los Amorosos” de Jaime Sabines, y en lugar de que Soto se vaya del periódico, termina yéndose del baldío. Sin embargo, también están presentes otros elementos que son fundamentales en el cuento, y en el cortometraje, como la violencia, la miseria humana, la indiferencia en la sociedad, la individualidad, y la otredad.

El escenario principal para “La vida real” (PARRA, 1999, p. 29-42) es un baldío, en el que se puede observar una realidad rechazada y negada por todos al mostrar la miseria humana y aquellas cosas de las que busca deshacerse una sociedad, como la mugre, la basura, los individuos marginados (prostitutas, travestis, pepenadores) y los lugares con carencias y violencia. De acuerdo con Bajtín (1999), el baldío se presenta como un espacio cercano a lo carnavalesco, ya que en él se puede observar un mundo diferente al de la realidad, con sus propias reglas y en el cual los personajes se distraen de la realidad con adicciones al alcohol o las drogas para olvidarse de esa realidad que desde hace mucho los ha olvidado en ese lugar.

Estacionó el auto donde pudo y los siguió entre la gente un par de cuadras, hasta darles alcance en una explanada llena de pordioseros. Había nubes de moscas zumbando por todas partes. Una mezcla de olores -basura, cloaca, humanidad enferma y agua podrida- prensaba el aire, y rápido arremetió contra él. En el suelo la confusión de cobijas zarrapastrosas, montones de ropa viejísima arrumbada al azar y cuerpos cubiertos de piltrafas obligó a Soto a caminar como sobre las piedras de un río, pisando en huecos, eludiendo las manos que exigían dinero. (PARRA, 1999, p. 32)

En el cortometraje el espacio es un poco distinto, ya que predominan lugares dentro de la ciudad, aunque conservan la caracterización marginal como las calles en las que se encuentran las prostitutas o los bares de mala muerte. Sin embargo, al igual que en el cuento, dichos lugares sólo son espacios por donde transitan los Amorosos, ya que el erotismo se dará en los espacios abandonados, en los que la pareja crea su propio universo, rompiendo con los estereotipos anteriores. En este lugar de transgresiones es que surge el erotismo desbordado, cuyo objetivo es romper con lo establecido y con la monotonía de la vida de los personajes para dejarlos vivir en un ambiente en el que no existen ni la violencia ni lo cotidiano, dicha ruptura se basa en la inserción sorpresiva del elemento grotesco en la realidad de los personajes, de manera que se logra un extrañamiento ante lo desconocido, ante el Otro. Resultado de lo anterior es la unión de lo erótico con lo grotesco, la cual crea el elemento erótico-grotesco, cuya intención será presentarse como la “idea nuclear desde la cual comprender la realidad” (Trías, 2001, p. 9), logrando que el espectador de dicha unión, Soto (el periodista de nota roja), quede maravillado y asombrado al presenciarla en el erotismo de una pareja de pepenadores.

Ahora sí estaba realmente fascinado por la pareja: a pesar de los andrajos y de las cicatrices, a pesar de toda esta inmundicia que llevaban encima, parecían, sublimarse hasta la felicidad. La carne, el deseo de sus cuerpos, era su sostén en ese estado de gracia en cual reían, festejaban, compartían las botellas con los amigos, se abrazaban y besaban en medio de la mugre. Una intensa envidia volvió a prender en las entrañas de Soto. Antes de irse, interceptó a un hombre que iba a sumarse a la fiesta del tequila.

– ¿Sabes cómo se llama esos dos?

–No, –se rió–, pero les dicen los Amorosos. (PARRA, 1999, p. 33)

En una posición opuesta y complementaria al baldío se encuentran las oficinas del periódico, en las cuales se deben cumplir las reglas –como no fumar–, los horarios –de entrada y entrega de las notas a publicar–, soportar las presiones de la vida laboral –el editor exigiendo las notas–, y las de la vida diaria –Remedios, esposa de Soto, llamando sin parar, manejándole la vida–. Todo ello es un claro reflejo de la sociedad y de los principios y normas que hay que cumplir al estar en ella, además de la imposibilidad de evadirla o escapar de sus redes, impidiendo toda transgresión, principalmente la del erotismo, encargado de romper con la cotidianeidad y la rutina de los personajes, dejándolos enajenados en la realidad y en una vida de insatisfacciones, esperando que llegue algo inesperado para sacarlos de su monotonía, algo “grotesco” que les cambie la vida, tal y como le sucede a Soto con la pareja de pepenadores, aunque necesitará un contraste con algo cotidiano (el asesinato atroz y la violación de “los Amorosos” por otro de los pepenadores), para apreciar ese elemento adverso en su realidad y sentir la necesidad de contagiarse de él.

El cortometraje también resalta la diferencia entre el espacio sórdido donde se encuentran los Amorosos, y en el que existen el erotismo y una “vida real”, es decir lejos de todo aquello que nos controla, nos norma y nos hace perder nuestra individualidad e identidad. A diferencia de la habitación de Remedios y Soto, en la que poco a poco va reinando el silencio que los separa cada vez más (6’43”). O las oficinas del periódico donde (2’21”), al igual que en el cuento, se ve claramente que lo que importa es mostrar la violencia y la sangre, asegurando que esa es la vida y lo que la gente quiere ver y leer y no “cursilerías” como las que Soto quiere mostrar con el reportaje de los Amorosos (2’53”).

3 Pepenadores de erotismo o los cuerpos erótico-grotescos

La pareja de pepenadores es descrita como un elemento más de ese baldío de pobreza, hambre, mugre y sordidez, como seres ajenos a la realidad y rechazados por la sociedad, debido a su condición marginal y al incumplimiento de las reglas establecidas por la sociedad. La descripción física se refleja en el medio que los rodea, aunque su actitud moral rompe con ese estereotipo de violencia, al mostrarse como una pareja ensimismada y alejada de la miseria humana que los rodea –rateros, asesinos, violadores–, a excepción de los drogadictos, a quienes se unen para evadir la realidad que los rodea:

Olían a vómito, a sudor remojado, a mierda añejada; y bajo esa fetidez se filtraba otra, acaso más tierna, dulce que aquella noche Soto identificó con las

emanaciones que se desprenden de la fruta descompuesta. Su facha no producía un mejor efecto: en ambos, los harapos apenas cubrían la piel llena de pústulas, granos y unas inmundas plastas de sebo ennegrecido. Ella, casi calva, lucía sobre el cráneo manchas tornasoladas, semejantes a las de humedad en las paredes. Por el contrario, el tipo ostentaba una melena que se erguía un palmo por encima de la cabeza, cuyo puntal era una especie de betún duro y reluciente. (PARRA, 1999, p. 30)

En el cortometraje, no contamos con esta descripción narrada tan detallada; sin embargo, es clara la atracción que siente Soto por la pareja de pepenadores, la cual se muestra a partir de un *close-up* de la pareja (0'37"), donde también sobresalen la mugre en la piel de los personajes, la suciedad en su ropa, y un aspecto grotesco en general, el cual se ve resaltado por la diferencia de edad entre el hombre y la mujer, agregando la vejez masculina como un elemento que atrae nuestra atención, pero que al mismo tiempo nos parece desagradable. Aunque al mismo tiempo, todos estos elementos que podrían parecer negativos, quedan nulificados gracias al erotismo, ya que la pareja desbordará este elemento con cada una de sus poses y sus actos, capturando por completo la atención de Soto, hasta llevarlo al deseo de tomarles unas fotos, como si con eso pudiera cautivar el erotismo que emana de ellos (0'48"). Dicho acontecimiento se repite al encontrarse de nuevo con la pareja en una redada a prostitutas, momento en el que Soto siente una vez más una atracción por la pareja (2'04"), por lo que nuevamente termina sacándoles fotos, después de pedirle a un policía que no se los lleve, mientras que éste le contesta que son los Amorosos (2'16")

Georges Bataille en su libro *El Erotismo* (2008), nos dice que los ritos eróticos poseen las características de la búsqueda de la "circularidad" de los cuerpos, es decir la nulificación de la personalidad y la individualidad, de forma que surge la animalidad de los personajes por medio de la desnudez y la importancia que cobran los sentidos. En ambas historias, la pareja de pepenadores es presentada como un solo cuerpo, pero no cualquiera, sino como un cuerpo erótico-grotesco, es decir, un cuerpo distorsionado que juega entre lo humano y lo monstruoso, ya que hay una mezcla entre lo humano y lo animal o, en palabras de Bajtín (1999), entre la máscara y la persona. Dichas características se pueden apreciar en la descripción del relato de Parra, cuando Soto descubre que la pareja no sólo tiene un olor desagradable, sino que bajo ese hedor surge un olor dulce, más cercano a un aroma dulce y ensoñador. También, el aspecto físico juega con lo humano y lo animal, en el fondo, debajo de toda esa mugre que los hace más semejantes a un animal raro, se encuentra la humanidad de la pareja, ahí debajo se pueden ver todavía algunos restos de piel humana, los andrajos son un vago recuerdo de la ropa utilizada un día, cuando eran más humanos. Al igual que las actitudes que tiene la pareja en el cortometraje, cuando el hombre lame el cuello de la mujer mostrándose más animal, aunque al mismo tiempo la ropa todavía revela una parte de humanidad (3'07"). Así, la pareja juega con Soto al mostrarse como un elemento de atracción y al mismo tiempo de rechazo, como algo bello y a la vez grotesco.

Con la descripción de los personajes principales se obtiene una imagen más del baldío en el que habitan, al igual que de los elementos que los rodean, ya que comparten la misma condición de objetos marginados por la sociedad. Los protagonistas rompen con las normas, entre ellas, las referentes a las relaciones sexuales, debido a que las muestran de una forma desinhibida, la cual se opone con lo considerado como "correcto" por la sociedad. Entonces, se da inicio a un rito erótico, cuyo objetivo será gozar de sus cuerpos, sin importar la vida que llevan, los principios sociales o el ambiente violento a su alrededor. Pues el rito erótico se basa en las uniones sexuales

entre humanos, desarrolladas en la duración, es decir, en el tiempo sagrado², aquel donde el tiempo se detiene para huir de la cotidianidad y de la monotonía de la vida rutinaria que provoca la enajenación de los personajes. Por eso, cada vez que la pareja de pepenadores unía sus cuerpos era como si entraran en otra dimensión, donde no existía la violencia que los rodeaba, ni el tiempo que los consumía diariamente, y que hubiera podido hundirlos cada vez más en la miseria, la mugre y en sus adicciones.

Dos seres cubiertos de andrajos que a su modo encarnaban una metáfora del deseo: en medio de lo más abyecto construían su propio paraíso, gozaban placeres secretos y engañaban al dolor. Dos auténticos *clochards* que vivían en la calle, se alimentaban en los basureros, dormían en parques o edificios abandonados y fornicaban donde les daba la gana. Pareja en el exacto sentido del término. Cómplices en contra del universo. Amantes unidos por la suciedad y el hambre, los solventes y el alcohol, la libertad y el deseo. Unidos, en fin, por la pura valentía de permanecer unidos. (PARRA, 1999, p. 30)

José Luis Solís captura esta imagen de otra manera, ya que es poco lo que nos muestra de forma directa sobre la relación de la pareja de pepenadores; sin embargo, lo hace indirectamente con lo que Soto intenta compartirle a Remedios sobre por qué lo impresionó la pareja (3'12"), aunque no logra explicarse porque sólo ha visto la entrada a ese otro universo del que ni él ni Remedios forman parte. Asimismo, en las dos historias, ese universo de la pareja se abre frente a Soto cuando la pareja comparte el "pomo" con él y toma fotos jugando (3'36"). No obstante, aun en esos momentos, es claro que Soto sólo es un espectador de ese universo al que no pertenece, porque no le concierne más a que a la pareja. De esa forma, en ambos casos, Parra y Solís muestran como el periodista se aleja para no irrumpir en ese universo que no es suyo, a diferencia del otro pepenador que termina matando a la pareja porque envidia ese universo y quiere poseerlo a como dé lugar, al grado de asesinar a los Amorosos y violar sus cadáveres (5'00").

En el relato, los elementos del rito erótico están presentes, empezando por la "circularidad" de los cuerpos cuando: "las manos dejaron atrás los harapos para internarse, las de él en los senos de ella, las de ella en busca del sexo de él" (Parra, 1999, p. 39), la animalidad aparece en el momento erótico cuando Soto: "Se llevó de despedida esa fragancia, así como un largo y estridente grito de la mujer y los sonidos guturales del hombre" (39), la desnudez de la pareja cuando: "Las manos iban y venían entre los trapos, acariciando, apretando. De pronto él la arrimaba a la pared y la cubría con su cuerpo. Enseguida ella saltaba a horcajadas sobre él obligándolo a trastabillar" (30), y los sentidos adquieren importancia cuando "dejaron las poses: comenzaron a besarse con urgencia, a lamerse las cicatrices del rostro, las plastas de mugre" (38), o "No los vio, pero sí los olió: el tufo a fruta pasada que antes había percibido en ambos era ahora más intenso que nunca" (39).

De igual manera ocurre con el elemento grotesco, el cual busca la participación de la colectividad y la continuidad de los cuerpos porque, como nos dicen Kayser (2004) y Bajtín (1999), lo grotesco trata de carecer de límites y de diluir la personalidad social, al igual que en el acto erótico, ocasionando el surgimiento de un elemento erótico-grotesco, cuyo fundamento es

² Mircea Eliade, en *Lo sagrado y lo profano* (1998), señala la existencia en toda sociedad de un tiempo sagrado y un tiempo profano; el profano es donde se inscriben los actos despojados de significación y el sagrado aquél donde todo adquiere un significado y trasciende la realidad profana. De igual forma lo hace Octavio Paz en su libro *La llama doble* (1993).

la animalidad, la cual se relaciona tan bien con el erotismo que el término de animalidad se vincula a él a partir del momento en que los hombres se unen en el movimiento frenético del acto sexual, y con lo grotesco a partir de que hay una transfiguración del cuerpo, al perder un poco la racionalidad y sólo dejarse desbordar por la pasión y el éxtasis, tal y como sucede con “los Amorosos”, ya que desarrollan su erotismo a partir de ellos y a pesar de la violencia y la sordidez que los rodea, sin importarles nada y sólo centrados en su erotismo como si él fuera todo lo que necesitan para subsistir.

Sólo se detenían de tanto en tanto para sonreír al lente. Las manos iban y venían entre los trapos, acariciando, apretando. De pronto él la arrimaba a la pared y la cubría con su cuerpo. Enseguida ella saltaba a horcajadas sobre él obligándolo a trastabillar. Soto accionaba sin descanso la cámara, y capturó el momento en que las manos dejaron atrás los harapos para internarse, las de él en los senos de ella, las de ella en busca del sexo de él.

Se habían olvidado por completo de las fotos y del periodista. Absortos en ellos mismos, se dejaron caer en el vértigo de sus cuerpos. Soto se supo intruso, ajeno a ese mundo constituido sólo por dos seres, a pesar de que una corriente de calor aceleraba la sangre en sus venas. Tomó unas cuantas gráficas más antes de ver el montón de andrajos en el suelo. Por un segundo sintió lástima hacia aquellos esqueletos revestidos con una piel maltrecha, saturada de costuras antiguas y recientes, teñida de infecciones. Pero al mirar el deseo con el que se buscaban, su sentimiento sucumbió ante la inquietud que se le revolvía en las entrañas. Perturbado por una excitación creciente, la vergüenza lo impulsó a huir del lugar. (PARRA, 1999, p. 39)

En lo anterior se revela la transformación del mundo real al mundo erótico; en el primer párrafo se observa a la pareja en el mundo real, un mundo de poses ante la cámara, mientras que en el segundo se ve el cambio a ese mundo erótico, lleno de caricias y desnudez. Entonces se observa que, en una forma ascendente, la pareja logra esa transformación que los lleva a otra realidad, es decir, la realidad erótica, en la que pueden vivir alejados y ajenos al mundo real de violencia, mugre, harapos y cicatrices, para vivir ensimismados y absortos en ellos mismos con su erotismo, aunque sólo sea unos segundos. Por su parte, Soto logra ser espectador de esta transformación de la realidad; por ello, en ese momento erótico surge el componente *voyeur* cuando Soto presencia el inicio del encuentro erótico de la pareja, logrando contagiarse de ese deseo erótico por medio de la mirada, ya que se siente atraído y fascinado por aquellos cuerpos que le causan repulsión y, al mismo tiempo, siente una atracción por ese mundo erótico que han creado. Sin embargo, se siente intruso, y la vergüenza de presenciar desazón de atestiguar este acto termina por hacerlo huir del lugar y del erotismo sin llegar a ser partícipe del mundo erótico de la pareja, por lo que sólo se lleva de recuerdo los gemidos y sonidos de gozo de “los Amorosos”; acción contraria a la de la pareja y que lo lleva en forma descendente del clímax erótico a la huida por la desazón de atestiguar un erotismo que no le pertenece.

4 Reportaje de una mirada erótica creadora de la “verdadera” vida real

En ambas historias, la vida de los personajes se desenvuelve en días monótonos, con violencia y desesperanza, y es sólo a través del erotismo que los personajes logran trascender la

realidad, para renacer a una nueva vida; sin embargo, es ahí mismo, en el erotismo, donde los personajes se separan, al ser partícipes del erotismo como la pareja de pepenadores; o simples espectadores como Soto, aunque gracias a esa “vista” también logra vivir el erotismo, logrando una transformación, a diferencia de Remedios quien termina sola sobre la cama, cortando la sábana como símbolo de la ruptura con Soto, y recitando el poema de Jaime Sabines “Los Amorosos” (5’57”). Después del erotismo, la vida de Soto ya no será igual y el reencuentro de sí mismo y el renacer serán un despertar a “la vida real”, no la de violencia, asesinatos, prostitución, trabajo y muerte, sino la de instantes de felicidad, sin importar qué tan efímeros sean y la de noches de erotismo en las cuales reencontrarse con otro ser y fundirse en una misma realidad y no de pasarlas escribiendo notas rojas para un periódico amarillista y comercial. En ese sentido, en el cortometraje se presenta un final más desalentador al dejar la última escena con Soto caminando solo, después de no haber contestado llamada de Remedios, mientras se escucha la voz de ésta leyendo el final del poema de Sabines: “Los Amorosos se ponen a cantar entre labios/ una canción no aprendida, / y se van llorando, llorando, / la hermosa vida” (6’43”).

Opuesto al cuento, en el que al final se puede observar que los protagonistas y Soto todo el tiempo se presentan como un opuesto complementario porque mientras al inicio del relato, Soto tiene un trabajo honrado y una mujer, pero vive con las preocupaciones de todo lo que lo rodea, teniendo como resultado una úlcera, que no lo deja vivir, debido a las constantes molestias; al mismo tiempo, la pareja se muestra relajada, ensimismada y en un mundo erótico ajeno a toda violencia, mugre, pobreza y sordidez; mientras que hacia el final del relato, la vida de cada uno de los personajes cambia, ya que la pareja de pepenadores muere, y Soto logra renacer al liberarse de las normas sociales y vivir su propia vida, sin que nadie lo mande. Aunque Soto no participa físicamente en el erotismo, es tan fuerte la relación de los pepenadores que logra trastocarlo para reordenar su vida y lo que lo rodea. Sin embargo, el erotismo no logra una transformación ni el renacer de los otros pepenadores, quienes continúan habitando el baldío entre la violencia y la muerte; un claro ejemplo es el asesino de la pareja, debido a que el asesino sólo busca el placer y no una transformación de su ser.

Por último, se puede pensar que el momento principal del relato es cuando Soto es partícipe del erotismo, aunque sea a partir de la mirada de los cuerpos desnudos y al ser testigo de ese mundo erótico creado por la pareja. Por lo tanto, el elemento *voyeur* refuerza lo erótico como agente transformador, ya que a partir de las miradas se inicia el encuentro erótico, ya sea físico con la pareja de pepenadores, o sólo presencial como en el caso de Soto. Además, el *voyeurismo* refuerza el momento erótico, llevándolo a un mayor gozo por medio de la conciencia de la mirada externa pero solidaria, aunque ahí se origina un momento límite: una diferencia en los personajes, debido a que la pareja de pepenadores al unir el componente *voyeur* con el contagio del deseo de su encuentro erótico logra consolidar su unión, mientras que Soto no logra dicha unión y se siente ajeno al encuentro de los pepenadores y decide irse. Empero, dicha diferencia no impide una transformación en los personajes, ya que la mirada obtenida del componente *voyeur* logra complementar al elemento erótico y reforzar la transformación de los que entran en contacto con el erotismo. Este acontecimiento se puede observar tanto en el relato como en el cortometraje, ya que a través del lente de la cámara y de las fotos, en ambas historias logramos conocer a la pareja, y sobre todo a esos cuerpos erótico-grotescos.

Referencias

- BAJTÍN, M. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.
- BATAILLE, G. *El Erotismo*. México: Tusquets Editores, 2008.
- ELIADE, M. *Lo sagrado y lo profano*. España: Paidós, 1998.
- KAYSER, W. *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. Madrid: Machado Libros, 2004.
- KAYSER, W. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Editorial Gredos, 1976.
- KRISTEVA, J. *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI, 1988.
- NAVARRO, J. A. *La Nueva Carne. Una estética perversa del cuerpo*. Madrid: Valdemar, 2002.
- PARRA, E. A. La vida real. En *Tierra de nadie*. México: Era, 1999.
- PAZ, O. *La llama doble*. España: Seix Barral, 1993.
- TRÍAS, E. *Lo bello y lo siniestro*. México: Debolsillo, 2001.
- SOLÍS, J. L. *Los Amorosos*. Cortometraje. Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León/Fondo de Promoción al Cine de Nuevo León/Instituto Mexicano de Cinematografía. (prod.) La Querencia Films. (colab.) Producciones el Chango. Monterrey: 2006. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=gOgif6cduiQ>>. Consultado el: 21 feb 2022.
- ZAMBRANO, M. “Erotismo, Pornografía y Psicopatología”. En *Actualidad psicológica*, 2010. Disponible en: <<https://www.angelfire.com/pe/actualidadpsi/erotismo.html>>. Consultado el: 21 feb 2022.

Recibido em: 23/11/2022

Aceito em: 14/02/2023