

TRES ORIENTACIONES DEL EROTISMO EN LA TRILOGÍA SOBRE LA INFIDELIDAD DE ERCOLE LISSARDI IDEALIZACIÓN, OBSESIÓN Y MUERTE

Three orientations of eroticism in the trilogy
about infidelity by Ercole Lissardi

Idealization, obsession and death

EDGAR MAGAÑA GUZMÁN*

RESUMEN

En este artículo se pretende establecer una distinción del funcionamiento erótico con base en tres unidades de estudio: la idealización, la obsesión y la muerte, en la trilogía sobre la infidelidad, de Ercole Lissardi. El análisis se fundamenta en el erotismo como categoría estética narrativa, a partir del cual se producen estas tres unidades de estudio, que, relacionadas entre sí, constituyen la columna narrativa de la trilogía. De esta manera, se aborda la idealización, la obsesión y la muerte desde el ámbito narrativo, con el apoyo de perspectivas psicológicas y filosóficas, en tres obras de un autor latinoamericano poco conocido en México. Se determina que, en la trilogía analizada, la idealización a partir del erotismo perturba, la obsesión en combinación erótica triunfa y la muerte es deseo inacabado.

PALABRAS CLAVE: TRILOGÍA LITERARIA, EROTISMO, IDEALIZACIÓN, OBSESIÓN, MUERTE.

* Universidad de Guanajuato. Correo electrónico: edgarm32@hotmail.com.

ABSTRACT

This article seeks to distinguish erotic performance based on three units of study: idealization, obsession, and death, in Ercole Lissardi's trilogy on infidelity. The analysis is based on eroticism as a narrative aesthetic category, from which these three units of study are produced, all of which are interrelated and constitute the narrative column of the trilogy. In this way, idealization, obsession and death are approached from the narrative sphere, with the support of psychological and philosophical perspectives, in three works by a Latin American author little known in Mexico. It is determined that, in the trilogy analyzed, idealization from eroticism disturbs, obsession in erotic combination triumphs, and death is an unfinished desire.

KEYWORDS: LITERARY TRILOGY, EROTICISM, IDEALIZATION, OBSESSION, DEATH.

Recepción: 4 de diciembre de 2017.

Dictamen 1: 16 de febrero de 2018.

Dictamen 2: 20 de febrero de 2018.

DOI: <http://dx.doi.org/10.21696/rcsl9192019971>

INTRODUCCIÓN

Se estructura un marco narrativo sustentado en la satisfacción de los impulsos eróticos en la llamada trilogía sobre la infidelidad, conformada por *Los secretos de Romina Lucas*, *Horas-puente* y *Ulisa*¹, del autor Ercole Lissardi (Montevideo, Uruguay, n. 1950), las cuales tienen en común a parejas en matrimonio. Uno de los sujetos se ve inmiscuido en relaciones extramaritales a causa del enérgico efecto del deseo, difícil de reprimir, el cual es apetencia de algo necesario para solventar una carencia sexual, erótica, carnal, afectiva (Gil Tovar, 1975, pp. 123-124).

Ese deseo, parte fundamental del erotismo, potencia y orienta los objetivos principales que las historias han establecido para cada uno de los protagonistas: en *Horas-puente* encontramos a una mujer llamada Irina estancada en un matrimonio de poca cantidad y calidad en lo sexual, lo cual la lleva a adentrarse en el medio del alivio en la figura de Andrés, quien es la materialización de los deseos íntimos incumplidos; en *Los secretos de Romina Lucas*, Domingo, el protagonista, se topa, sin buscarlo, en cierta esquina con una mujer (la Romina del título, aunque en tal instante él no conoce su nombre) con quien comparte una atracción por medio de la mirada que cruzan, lo cual basta para sumergirle en el fondo de su imagen y hacerle creer, luego autoconvencerse, que estaba destinado a ella; en *Ulisa*, el protagonista masculino —por cierto, carente de nombre— se ve acosado por el recuerdo de su ex amante Luisa.

Premisa inicial de las tres novelas en las cuales se constituye una relación entre el Yo y el Otro que funge como principio, desarrollo y fin de la orientación erótica, a saber: se conforma una correspondencia condicionante y determinante de causa-efecto sustentada en el deseo para con los personajes; porque Irina no acude a su revaloración corporal sin la figura de Andrés, es él el representante de alivio sexual y mental; el protagonista de *Ulisa* (llamémosle Anónimo en sentido práctico para este estudio, por el hecho de no tener nombre) no experimenta su reencuentro con el pasado sin la presencia de un pasado digno de evocarse, más cuando lo que se evoca ha dejado de ser terrenal y la Luisa de sus evocaciones se encuentra muerta para el presente narrativo de la novela; en Domingo está la conmoción de la mirada, mujer desconocida hasta entonces, quien a bordo de un automóvil lo identifica en la parada de un semáforo, y él a ella; sembrada la semilla de la atracción y el deseo

¹ En la totalidad del artículo, las referencias son de las siguientes ediciones: *Ulisa*, 2013, Montevideo, Uruguay, Casa Editorial HUM; *Horas-puente*, 2007, Montevideo, Uruguay, Casa Editorial HUM; *Los secretos de Romina Lucas*, 2012, tercera edición, Montevideo, Uruguay, Casa Editorial HUM.

entre ambos, solo una cosa logra intensificar aún más el desconcierto interior en Domingo, y así la determinación de su destino hacia ella experimenta su confirmación al verla morir al chocar su automóvil después del cambio de semáforo (no se cuenta el final; esta muerte se da en la primeras páginas y potencia lo sucesivo).

El erotismo en estas novelas produce un entramado continuo de tensiones en el que la fuerza de los instintos se revela, triunfa y se materializa en libertad sexual. En su intento por vivir, por alcanzar la plenitud, la grandeza física y, por añadidura, mental, hombres y mujeres de la trilogía se encuentran desde el principio condicionados por lo que ganan del deseo, placer, entre ello, uno colmado del más alto significado con el simple hecho de que Andrés coloque el pene, incluso sin erectarse por completo, en la palma de la mano de Irina, porque ella así se lo pidió, para reconocerla como suya, luego llevárselo a la boca, con lo que, parafraseando la reacción instantánea de Andrés, “nos damos un pedacito de la única vida que tenemos, porque hemos decidido ser parte de la vida del otro” (Lissardi, 2007, p. 54). O el alto bienestar que brinda a Anónimo la evocación de Luisa realizándole sexo oral mientras él la tomaba del pelo para facilitar la faena. O la catarsis experimentada por Domingo al enterarse de que a Romina Lucas “le gustaba la pija, la adoraba, de todas las maneras posibles” (Lissardi, 2012, p. 59). Detalles, circunstancias estas, que se van uniendo a la cadena erótica.

Lissardi exhibe a los personajes subordinados al deseo, a uno que debe aceptarse, realizarse y dependiendo del caso, compartirse u ocultarse. En términos del mismo Ercole Lissardi (2013b), en un estudio teórico sobre los horizontes de erotismo y el deseo:

En las antípodas de las banalidades de la promiscuidad y de la abstinencia comienza la tierra incógnita del Deseo. El Deseo como fuerza irresistible que nos empuja hacia alguien que nos parece absolutamente único e imprescindible, cuya posesión imposible ansiamos; la tensión insoportable del deseo, los delirios de la posesión, el misterio del agotamiento del deseo, la incapacidad absoluta para desear, el deseo como infierno inagotable: ese vértigo que hace de nosotros a la vez dioses y demonios, ángeles y animales, esa es la materia del arte erótico (p. 113).

Y que nos empuja hacia alguien no necesariamente vivo. Porque *Los secretos de Romina Lucas* y *Ulisa* van más allá; en ellas la muerte detona la actividad creadora, las muertas de las novelas ya no son horribles ni trágicas, sino que ofrecen una nueva visualización de la existencia, se tornan en objeto de la completa obsesión de Anónimo y Domingo, porque si de algo sufren (o gozan, depende de la vista

con que se perciba) gran parte del entramado de personajes en las tres novelas es de una obsesión, una fundada en un deseo que debe lograrse a cualquier costo.

Se ha identificado también una constante línea de idealización del deseante hacia su objeto de deseo, sin ser esta la única modalidad de acción; se atribuyen características especiales a un otro en la búsqueda de la apropiación total, circunstancia de importante repercusión en el despliegue vivencial.

Así, la construcción del proceso erótico en las novelas se integra gracias a la obsesión, la idealización y la muerte; vayamos por partes.

IDEALIZACIÓN DESBORDADA

En el cúmulo de eslabones que construyen la caracterización de personajes de la trilogía sobre la infidelidad de Ercole Lissardi se distinguen elementos que reflejan una marcada tendencia hacia la idealización, es decir, a dotar al Otro de características un tanto ocultas, o bien, aumentar el valor de las localizadas con el fin de reconocerse en ese otro de la manera más completa y proyectar las necesidades personales, proceso que acarrea situaciones en las que la percepción, sumada a la atracción y la reacción, suelen extremarse a niveles insospechados. Acudamos a Joyce Mc Dougall (2005) para divisar algunas nociones respecto del tema de la idealización, sus polos y modos de operación, cuando propone:

Se considera que la economía psíquica que subtiende el comportamiento adictivo dispersa los sentimientos de cólera, incertidumbre, aislamiento, culpabilidad, depresión, o cualquier otro estado afectivo de intensidad insoportable para el sujeto. Se trata entonces de un objeto idealizado, pues se le atribuye el poder de resolver mágicamente las angustias y el sentimiento de muerte interna. Esta tensión también puede provenir de experiencias afectivas generadoras de placer, pero que movilizan sentimientos de excitación experimentados como prohibidos o peligrosos [...] Una vez “descubierto” el objeto o el acto adictivos, se siente la necesidad imperiosa de recurrir a ellos de inmediato para atenuar provisionalmente las experiencias afectivas desbordantes. Quizá debería subrayar al pasar que todos recurrimos a comportamientos adictivos, en especial cuando ciertos acontecimientos nos perturban de manera inhabitual, al punto de que nos encontramos incapaces de manejar nuestros afectos y de reflexionar sobre ellos de manera constructiva. En tales circunstancias tendemos a comer o beber más que de costumbre, a tomar antidepresivos o calmantes para olvidar o incluso a comprometernos en cualquier relación, sexual o de otro tipo, para escapar al sufrimiento psíquico (p. 242).

Mc Dougall describe una serie de nociones trascendentales para el presente efecto. Partamos del hecho común en nuestra trilogía novelística, la infidelidad, que suele alterar la dirección natural de los sujetos, causa una implosión que trastoca el entorno, y mientras se medite lo suficiente, se sustente a partir de una carencia y se practique a placer, se incurrirá en el comportamiento adictivo, que reprimirá, siguiendo a Mc Dougall, sentimientos de culpabilidad, hechos que terminarían por engendrar la idealización, colmada del poder de resolver mágicamente las angustias y el sentimiento de muerte interna, y, de paso, justifican los problemas emanados de la infidelidad. Véase uno de los casos más evidentes de la cuestión, Domingo, en *Los secretos de Romina Lucas*.

Personaje emocional, sensible a las circunstancias, Domingo representa un ejemplo de idealización fundado en el autoconvencimiento de que la figura del otro, en este caso Romina Lucas, reúne todas las características necesarias y hasta entonces buscadas en una mujer, conclusión a la cual llega únicamente por medio de la función de la mirada; solo con el intercambio de miradas penetrantes, Domingo se siente atraído por Romina, situación común en un inicio, por ser la mirada uno de los más importantes orígenes de la atracción y el deseo, más si la contemplación es profunda, prolongada, como en el caso de ellos, quienes sienten la atracción de manera estrepitosa, que aumenta conforme la duración del cambio de luz en el semáforo que espera Romina en su coche, y así, una vez los efectos del deseo quedaron sembrados, existen algunas opciones posibles, acudir al encuentro con el objeto de atracción o reprimir el impulso, dominar el deseo, excluirlo de la mente y el cuerpo, en cuyo caso la existencia seguiría su rumbo sin la mínima variación. No obstante, Domingo queda marcado, con lo cual el proceso de idealización entra en marcha, al atribuirle características que él supone evidentes por instinto, “nos reconocimos —piensa Domingo— instantánea y mutuamente como aquel a quien estábamos unidos desde siempre en otro plano de la existencia” (Lissardi, 2012, p. 6), reflejo de una tendencia idealizadora íntima que busca llenar una necesidad en él no revelada, porque no se alude a falta de compañía, afecto o gozo sexual en Domingo, simplemente fue tal la potencia de la mirada que trastocó su ser de manera total. Así, el daño estaba hecho, la idealización en progreso, Domingo imposibilitado por controlar las impresiones, por lo tanto, la mayor cantidad de elementos posibles deben sustentar la idealización, de otro modo se tendería al simple capricho, y con autoexplicaciones en torno al descubrimiento de Romina, como lo más importante que estuvo buscando durante toda la vida, se adquiere la postura afianzada del idealizador, que, por si algo faltara, se reafirma, consolida y

amplifica a grados mayúsculos con la muerte de Romina a los ojos de Domingo, fatal agravante para la idealización, ya que de ahí en más su conducta estará regida por esos ideales que pudieron cumplirse con ella, y ahora son imposibles a causa de la muerte, razón que los hace más intensos.

Igual de importante es la imagen de Andrés para Irina, en *Horas-puente*, pues ella observa en él a la salvación hecha hombre, a quien le puede arrancar de su monotonía marital, cuestiones no reveladas mediante un momento catártico, o una significativa mirada, como en el caso anterior. La idealización de Irina sobreviene gradualmente; de hecho, ambos mantienen sus dudas hacia lo que están a punto de comenzar a partir de las necesidades particulares, la de ella, el reencuentro con el placer, la de él, una incógnita exploración fuera del matrimonio, movidos por el principal detonante activo, el deseo, que en ocasiones distorsiona la realidad o la adecúa a una más conveniente o satisfactoria. Así, la idealización en Irina se sustenta en la miseria erótica, que abre las posibilidades para la entrada de Andrés como símbolo de salvación, con la seguida acotación del narrador, a propósito: “Irina tenía la indescriptible sensación de que por primera vez en su vida era libre, de que su cuerpo no estaba atado a ningún compromiso y disponía libremente de él” (Lissardi, 2007, p. 30). Con ello, la idealización da lugar a una percepción que incluye del mismo modo un renacer erótico, pasional, físico, mental, así como una reafirmación de la libertad y la reconstrucción del ser.

Finalmente, la restante posición idealizante la representa Anónimo en *Ulisa*. Aquí el camino trazado es el del ideal sexual, es decir, la personalidad abierta, complaciente e ilimitada que era Luisa hace caer a Anónimo en la conclusión de que es ella el modelo idóneo en cuanto a representación erótica, tanto que su continua alusión comienza a ser tan excesiva al grado de masturbarse con ella en mente, sostener relaciones sexuales con su esposa también teniendo a Luisa presente y hasta ver sus características en una desconocida. Ahora bien, Luisa, al igual que Romina Lucas, está muerta, falleció también en un accidente, pero sin él como testigo, sin que Anónimo, a diferencia de Domingo, pudiera capturar el momento de su muerte y esta rematase con el acto de idealización, sino que, en este caso, la idealización se produce mediante el recuerdo vivo de la relación amorosa sostenida con Luisa años anteriores, de apego emocional, pero muy sobre todo por las experiencias sexuales compartidas que, amén de la calidad, fueron de las más variadas e ilimitadas, conjunto de experiencias que Anónimo, en su relato (narrador en primera persona), admite que no ha podido repetir o, mejor dicho, no lo ha querido, porque al contar con una pareja estable, Elvira, con quien, con

base en la confianza lograda con el tiempo juntos, él se rehúsa a solicitarle lo que hizo con Luisa, sexo anal, por ejemplo, con el argumento de que en el matrimonio se deben reprimir los deseos “anormales”, justificado desde la primera página, cuando refiere en soliloquio:

[...] el peor error respecto del amor conyugal consiste en pedirle que sea lo que no es: un vehículo para nuestros fantasmas sexuales. Querer encarnar en ese personaje diáfano, eje de nuestra cotidianidad, nuestras pulsiones oscuras solo llevan a una dicotomía insoportable en cuya crisis final tendremos que decidir, imposible e innecesariamente, entre prescindir de nuestro soporte afectivo o de nuestros deseos secretos [...] lo mejor, por supuesto, es tener amantes, vincularse con casadas o ennoviadas, comprometidas en todo caso [...] (Lissardi, 2013a, p. 5).

Con lo anterior, nótese cómo Anónimo da entrada a la existencia de eso que él llama los “fantasmas sexuales”, aunque luego asegura que en tales casos es mejor evitar la incursión de la pareja dentro de estos, para preferir amantes en pos de solventar con ellas los requerimientos más bajos, con lo cual justifica posibles escenarios de infidelidad.

Es Luisa el ideal, el personaje en ausencia que marca una pauta importante en el devenir narrativo, es producto erótico, es fantasma de morbo. La idealización germina, es Luisa, imagen de lo vivido que repercute en forma de placer, de deseo, pero también de impotencia y obsesión, al grado de que tanta es la influencia de ella que el más mínimo parecido de una mujer desconocida en un pueblo desconocido —durante unas vacaciones— bastó para que Luisa se proyectara en tal mujer, de nombre Ulisa (claro anagrama del nombre), y con esto la idealización tomara forma humana. Luisa superó la muerte para proyectarse en Ulisa, primero físicamente y luego en tanto el idealizante no puede descansar hasta confirmar que su ideal lo es todo y le proveerá de lo carente, o en palabras de Lissardi:

En la vía del deseo se encuentra esa fuerza imprevisible y misteriosa que lanza a uno en brazos del otro con una avidez que solo puede ser consecuencia de la secreta convicción de que en el ser del otro —y solo en el concreto y específico ser de ese otro— mora una verdad que nos es esencial (Lissardi, 2013b, p. 113).

Así, Anónimo va al encuentro de Ulisa en pos de la satisfacción completa, no solo física.

La idealización parte de una necesidad que cala en lo hondo del cuerpo y la mente en nuestras tres novelas; así, el idealizador debe ser terco, recurrente, perspicaz para alcanzar su objetivo, a la vez que cuidadoso para esquivar las posibles complicaciones reflejadas a causa de su idealización sustentada en el deseo. Idealización y deseo, en cuyo arraigo, aceptación y persecución se puede filtrar (lo hace en nuestra trilogía) un concepto —convertido luego en comportamiento— que manifestará su función de manera significativa, se trata de la obsesión.

LA RUTA OBSESIVA

Partimos de visualizar la obsesión como el fenómeno en el que el sujeto experimenta de manera recurrente pensamientos, ideas, necesidades, imágenes, deseos o impulsos, al grado de perturbarle el comportamiento.

Las nociones de idealización y obsesión se encuentran íntimamente relacionadas, de hecho, las separa un punto tan tenue que el paso de una a la otra es casi imperceptible, pues ambas constituyen un proceso en el cual el sujeto se somete a un padecimiento volcado a enaltecer el sentido y función del (lo) otro a partir de una idea. En efecto, para nuestra trilogía, primero fue la idea, la imagen primera que se graba en la conciencia de los protagonistas (Romina, Luisa, Andrés), luego el rastro palpable, enseguida la (auto)justificación de su existencia u otorgarle un sitio específico en la estructura vivencial, mental.

Ejemplo de una obsesión que madura es la de Anónimo, en *Ulisa*, quien bajo la compleja imagen de Luisa, que le plantea verdaderos problemas obsesivos situados tanto en su vida sexual como personal, caracterizados por una alteración que avasalla la noción de sensatez gradualmente, de lo que él llega a ser consciente, pero no resiste, reconoce por momentos, pero no rechaza:

Cada vez la nitidez de los recuerdos concernientes a Luisa era mayor. En mi vida me había pasado algo así. Era como si hubiera ingerido alguna droga que liberara completamente la memoria. Comenzaba a sentirme prisionero de una mecánica que me empujaba a volver a vivir aquellos momentos cada vez con mayor intensidad (Lissardi, 2013a, p. 27).

Dice el narrador en primera persona, Anónimo, en alguna parte de la novela, y en otra: “Como he dicho, desde que el fantasma de Luisa me acosaba mi ánimo y mi actitud habían cambiado radicalmente. Ahora de la depresión estaba pasando a la

irritabilidad, y al laconismo, y a la melancolía” (Lissardi, 2013a, p. 61). En ambas referencias, nótese la conciencia de la crisis en cabal magnitud, el abismo toma forma, la locura cercana, aunque la obsesión que él desarrolló es causa directa del destino catastrófico de Ulisa misma. La integridad individual de Anónimo triunfó sobre la obsesión, los demás acaban por no importar en este caso.

En otro ejemplo, la obsesión de Domingo por Romina se estructura bajo el marco de una sensibilidad emocional que facilita que solo baste un cruce de miradas para estampar la imagen de ella y la idea de que estaban destinados; la muerte hace el resto luego y el horizonte de la obsesión se traza. La muerte no es descanso eterno en este caso, sino se torna precisamente en obsesión al trastocar el destino de Domingo, lo que crea una especie de efecto dominó cuando a partir de la muerte se ven inmiscuidos todos y cada uno de los personajes (o los incluye Domingo a raíz de su obsesión) en el asunto. La obsesión arrasa a su paso, es una bomba con onda expansiva detonada por Domingo, que alcanza a su esposa y a todos los cercanos de Romina, porque estos son orillados a cumplirle al obsesivo lo solicitado, para quien el sentido del autoconvencimiento le lleva al convencimiento de los otros; se dedica a persuadir de que su empresa es necesaria, que debe satisfacer lo dictado por la obsesión a causa de lo que él mismo pone en juego, si no de manera explícita, sí de forma inconsciente: la desdicha de no lograr la unión con aquella a quien estuvo destinado.

En *Horas-puente*, el miedo ante la insatisfacción sexual es la base de la obsesión de Irina, carencia sexual manifestada en el deseo de ser satisfecha, convertida en impulso al entregarse a Andrés, ratificada luego con la repetición, con la constancia, obsesión admitida, no rehusada por ninguno, ni por Irina ni Andrés, cuyos encuentros se evocan y se esperan con ansia, situados luego en todos los planos de la línea narrativa; la obsesión se inserta entre ellos sin resistirse, sin negarse, más bien con el goce, con el bienestar que de ella se desprende, al igual que Domingo y Anónimo, quienes identifican la obsesión, se saben presas de ella: “Aquello —todo el conjunto de la cosa Romina— se estaba convirtiendo en una obsesión, de las más peligrosas imaginables” (Lissardi, 2012, p. 71), comenta Domingo en función de narrador, donde el concepto mismo está ahí, con todas sus letras, con su complejidad.

La obsesión, en nuestros tres casos narrativos, apunta a una búsqueda de lo sublime, de la pieza faltante, de aquello que si no es perfección, poco le falta; en palabras de Jesús Ferrero (2009), “la obsesión por el perímetro del otro, por sus ángulos y sus vértices, por su misma figura, nos convierte en idealistas y en idólatras, y esa admiración, al principio estética, transforma al otro en una narración perfecta en

la que encajan todos los capítulos y en la que estamos seguros de que nos espera un papel estelar” (p. 67). Aunque la actitud obsesiva también conlleva una actitud de dominio, los obsesivos adoptan el papel de dominados en estas novelas, quienes, por cierto, se encuentran en un estado de conflicto interno y asediados constantemente por la incertidumbre de no saber qué hacer ante el embate del deseo y de sus objetos de obsesión: Andrés, Romina y Luisa/Ulisa, quienes ejercen un poder casi sobrehumano, místico-erótico tal vez, en las figuras de sus dominios, Irina, Domingo y Anónimo; valga el autor Eugenio Trías cuando afirma que “quien de verdad expresa poder se halla en condiciones de ejercer dominio sobre quien expresa menos [...] El poder se ejerce muchas veces *a través de acciones a distancia*, y su expresión es [...] con frecuencia silenciosa” (2006, p. 40). Las cursivas son de quien esto escribe para resaltar esa funcionalidad obsesiva, o bien, de poder o dominio, que ejercen Andrés, Romina y Luisa/Ulisa, muchas veces a distancia o, más aún, sobre todo a distancia en los casos de Romina y Luisa por no encontrarse ya en el plano terrenal, de modo que entre la obsesión, el dominio y el poder se establece una relación hasta cierto punto cíclica que somete a los sujetos obsesivos.

PERSONALIDADES DE LA MUERTE

Partamos de lo ya referido, en *Los secretos de Romina Lucas y Ulisa* hay una fallecida, Romina, en un caso, y Luisa, en el otro, pieza principal en el transcurso narrativo, causa y efecto, cuestión paradójica esa de no ser nada y serlo todo, porque al estar muertas han pasado a representar la nada terrenal, el vacío, eso que es la muerte, lo que no está y no existe en una realidad tangible, pero con su desaparición se han vuelto símbolo (erótico) de lo que fue, es y pudo ser, en expresión de lo perdido, es decir, la complacencia sexual en *Ulisa*, la total satisfacción más allá de los límites personales; mientras que en *Los secretos...* la muerte es lo imposible, lo que nunca va a poder concretarse en Domingo.

La muerte toma forma en estas novelas como conciencia de lo incorpóreo, de la ausencia, que encarna una parte complementaria del individuo. En estas novelas se habita en la muerte, por ella, a través y a pesar de ella se conforma un rumbo narrativo vital, y a través de lo que la muerte dicta (lo cual Romina y Luisa son) se impulsan nuevas vertientes de reconocimiento en los personajes.

Mientras que en *Horas-puente*, a pesar de que no se hallen personajes fallecidos, el estado de carencia sexual de Irina remite a una condición de agonía. La muerte de ella

es interna, causada por los desaires de su esposo, quien representa al verdugo que arrojó a Irina a la nada erótica, por lo tanto, la coloca al borde de la muerte. Según Bataille:

Si la unión de los dos amantes es un efecto de la pasión, entonces pide muerte, pide para sí el deseo de matar o de suicidarse. Lo que designa a la pasión es un halo de muerte. Por debajo de esa violencia —a la que responde el sentimiento de una continua violación de la individualidad discontinua—, comienza el terreno del hábito y del egoísmo de a dos; esto significa una nueva forma de discontinuidad. Es sólo en la violación —a la altura de la muerte— del aislamiento individual donde aparece esa imagen del ser amado que tiene para el amante el sentido de todo lo que es. El ser amado es para el amante la transparencia del mundo (2008, p. 16).

Lo que designa la situación de Irina es un halo de muerte, o bien, si la pasión pide muerte, según Bataille, Irina estaría al borde de la caída mortal; enseguida, la conciencia de un salvador se va constituyendo en Andrés, salvador de la muerte, dador de vida.

Volviendo a las otras novelas, si de algo son conscientes tanto Domingo como Anónimo es del carácter tétrico de la muerte; saben a ciencia cierta del estado en que se encuentran sus objetos de deseo, porque Domingo al tocarla, al cerrarle los ojos sin vida, experimenta la, por él mismo llamada, absurda pero inevitable repugnancia, “como si se tocara algo horroroso, indescriptiblemente asqueroso. Como si del ser humano, sin el alma, no quedara sino algo repugnante” (Lissardi, 2012, pp. 11-12). Y Anónimo dice de Luisa, al recordarla mientras se masturba con su recuerdo: “De pronto pasé de la delicia al asco: vi su pelo seco y quebradizo como paja, sus labios y lengua podridos y comidos por los gusanos y después secos y resecos hasta convertirse en polvo” (Lissardi, 2013a, p. 9). Con ello, ambos atestiguan una conciencia plena del fenómeno en sí, el fenómeno de la muerte en esencia pura, en su representación concreta, el cadáver, aunque uno tangible y el otro intangible; los fantasmas del deseo, literalmente.

Inerte, pasivo, sin vida, pero sobre todo lastimero, funesto como la muerte misma, el cadáver —en su representación de recuerdo— acompaña precisamente los recuerdos de Domingo y Anónimo como una característica más de sus mujeres, como parte de sus personalidades, cadáver que genera puntos de inflexión donde este se actualiza en forma de erotismo.

La muerte en estas tres novelas es sinónimo de carnalidad, en tanto Irina, Romina y Luisa son mujeres que portaban el instinto sexual consigo, sin ocultarlo,

sin reprimirlo, el cual ha dejado secuelas en el entorno, y tal sexualidad se inserta en el acontecer narrativo de manera categórica, con los hombres como principales depositarios del goce y sufrimiento.

Sin embargo, la muerte suele ser de lo más impredecible, y jugar con esta sin tomar en cuenta precauciones puede tener riesgos insospechados, tal es el caso particular de Anónimo, cuya influencia de Luisa (símbolo de muerte) se torna en un aumento gradual y se enuncia en la imagen mejor confeccionada que satisface las necesidades y exigencias de este, Ulisa, personaje vivo en la narración a quien Anónimo dota de las características físicas de Luisa, de parecido, y en ella también se localizan las posibilidades eróticas de la fallecida, y, por lo tanto, es Ulisa la nueva representación de la muerte. Así, ver a los ojos a la muerte (representada en Ulisa), hablarle, consumir con ella el acto sexual y golpearla en pos del placer es la combinación que exhibe el lado oscuro; entonces, el carácter funesto de la muerte se activa a través de la satisfacción erótica exigida por Ulisa, la cual querrá cobrar las dádivas a toda costa, resultando en la tendencia natural de la muerte hacia la aniquilación, hacia la no-vida, y termina por causar dos muertes en la novela.

En este punto cabe aludir de nuevo a Georges Bataille (2008), para quien la relación entre muerte y erotismo es tan íntima que el paso de uno a otro es cuestión de milímetros, y la relación entre los amantes se dota de una dosis especial de mortandad:

Las posibilidades de sufrir son tanto mayores cuanto que sólo el sufrimiento revela la entera significación del ser amado. La posesión del ser amado no significa la muerte, antes al contrario; pero la muerte se encuentra en la búsqueda de esa posesión. Si el amante no puede poseer al ser amado, a veces piensa matarlo; con frecuencia preferiría matarlo a perderlo (pp. 14-15).

Descripción válida para Domingo, Anónimo y hasta para Ulisa, cuyo sentido de pertenencia hacia Anónimo le somete al grado de sentirse traicionada cuando este le entrega a otro, y la muerte hace el resto, los separa. En Irina, de *Horas-puente*, primero fue el carácter simbólico de muerte interna, luego la salvación en el nombre de Andrés, enseguida la posesión completa del mismo Andrés en manos de ella, que al tiempo representa, ahora, la muerte de Andrés, del sí-mismo, para pasar a ser-otro, Irina se vuelve su verdugo, aunque al fin ambos se otorguen vida y muerte.

Mientras tanto, en Domingo la posesión hacia la muerte (Romina) debe recompensarse con una vuelta a la vida, reconstruirla a través y con su muerte: “Usted solo puede tener de ella recuerdos, pero el futuro de Romina es mío”, dice Domingo a

Ferrari (otro personaje, ex amante de Romina en vida), en referencia a que al verla morir la hizo suya, es su muerte y de nadie más, donde el pasado de ella, aunque persigue su conocimiento, no importa mucho porque a partir de su muerte identificó la pertenencia mutua, y se crea una suerte de variación de la cita de Bataille donde, como el amante (Domingo) no puede poseer al amado (Romina), este no piensa en matarla porque ya está muerta, sino sería el proceso contrario, (re)vivirla, justamente lo que trata de decir en el diálogo con Ferrari: como ya está muerta, ahora le toca a él, Domingo, y solo a él, vivirla, poseerla, no mediante la muerte, sino con la reconstrucción de Romina desde los cimientos.

De este modo, la muerte cuenta con una funcionalidad extensa en las novelas (abstracta y concretamente, física o simbólicamente), mueve los hilos desde una posición estratégica donde se le puede ver y sentir, aunque nadie la reconoce tanto como los protagonistas de estas historias, para quienes la muerte constituye parte esencial de la existencia y en su conciencia reside la superación, la trascendencia; es tan inabarcable al tiempo que dinámica, temible al tiempo que placentera, fatal y reveladora; la muerte es ausencia en las novelas, los protagonistas tienen conciencia de la ausencia; la muerte es —siguiendo a Fuente Lora y Flores Farfán (2004, p. 45)— “ese absolutamente otro, perfectamente ajeno a mí pues en la medida en que se presenta como la negación de todo lo que soy no me es posible concebirla, penetrarla, desde el ámbito de la vida: solo tenemos conciencia de la muerte a partir de la muerte de otro”.

Así, Domingo/Romina, Anónimo/Luisa/Ulisa, Irina/Andrés, y los personajes alrededor de ellos, están inmersos, unos más directamente que otros, en la manifestación de la muerte y su influencia en el comportamiento profundo, pues los tres protagonistas guardan un duelo hondo, duelo hacia el otro perdido, el que se ha esfumado, pérdida que conlleva la actualización de su esencia como impulso dinámico, hasta resultar en la apoteosis hecha carne para Irina, dos amantes en lugar de uno; en la abdicación del recuerdo en *Ulisa* y a la experiencia onírica de Domingo, todo ello a partir de la muerte.

LO CONCLUIDO

Partimos de la trilogía sobre la infidelidad conformada por las novelas *Los secretos de Romina Lucas*, *Horas-puente* y *Ulisa* para realizar un análisis que nos condujo a la identificación de algunos rasgos narrativos esenciales de esta triada novelística

en torno a la influencia directa de los deseos eróticos. La trilogía hace del erotismo el detonante que permea en un entorno donde el deseo se propaga hasta trastocar toda susceptibilidad; en tal proceso, se construyen los signos eróticos relacionados entre sí y conjuntan su constitución en forma de placer y otros espacios de exploración. Son, entre ellos, la idealización, la obsesión y la muerte horizontes periféricos del erotismo.

Las novelas cuentan con naturaleza narrativa propia que conforma historias eróticas de importante valor, al tiempo que se relacionan por revelar a un conjunto de personajes vulnerables ante la manifestación del deseo que proclama su cuerpo (casi siempre desnudo) como medio de goce y trascendencia. Idealización, obsesión y muerte se vinculan de tal forma que el erotismo se nutre de ellos y resulta en la forma más pura del placer, importante categoría estética en las novelas, transformada en forma de vida para los personajes principales y secundarios, que gozan y/o sufren tal placer; deseantes y deseados dan cuenta de los horizontes del placer, del erotismo: “el placer se cifra en formas y manejos óptimos en nuestras novelas de estudio; vale decir fantásticos; el otro siempre es dócil, ya sea para poseer como para ser poseído” (Echavarren, 2009, p. 47).

Buscar la satisfacción íntima en las novelas es también una búsqueda personal completa, pues la satisfacción de un vacío conlleva un proceso de autorreconocimiento, revelado en esta trilogía mediante el cuerpo y sus formas sexuales.

Nuestras novelas comparten el hecho de que la muerte es pretexto fundamental de sus historias, es significado de lo que se tuvo, del deseo inacabado, del erotismo interrumpido que sabe a muerte, porque un orgasmo mal logrado siempre deja mal sabor de boca; aunque se hayan tenido otros, el importante es el del presente, por el cual se lucha. Luisa no se encuentra mientras Anónimo la revive y la siente, lo cual le origina un vacío sustentado en la añoranza y le produce la proyección erótica inesperada que le causa un conflicto interno. Similar a Domingo, para quien presenciar la muerte potencia el accionar del mecanismo erótico, el deseo frustrado y la construcción de los secretos de la fallecida. En Irina, la muerte es más íntima, simbólica, pues la falta de erotismo le lleva a la nada.

Esta trilogía se enmarca en el erotismo latinoamericano contemporáneo y proyecta un universo narrativo que, aunque ficcional, ofrece pautas para reconocerla y ubicarla en un marco contextual que abarca la ciudad de Montevideo, Uruguay, como sitio de desarrollo de las tres novelas, al tiempo que algunas referencias de puntos de reunión, lugares recreativos y calles de esta ciudad, igualmente existentes, nos sitúan de modo más concreto dentro de este espacio.

La investigación se enfocó en la trilogía sobre la infidelidad conformada por las novelas *Los secretos de Romina Lucas*, *Ulisa* y *Horas-puente*, de Ercole Lissardi, para llevar a cabo un análisis comparativo de su propuesta erótica, sin dejar de ver cada texto como una unidad con características propias, que tienen como puente comunicativo la obsesión, la idealización y la muerte. En las tres novelas se pone en juego la identidad por medio de la entrega erótica.

BIBLIOGRAFÍA

- BATAILLE, G. (2008). *El erotismo*. Cuarta edición. Barcelona, España: Tusquets.
- DE LA FUENTE LORA, G., y Flores Farfán, L. (2004). *Georges Bataille y la constitución de agentes transformadores*. Puebla de Zaragoza, México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- ECHAVARREN, R. (2009). La invención del porno. En R. Echavarren (comp.). *Porno y postporno* (pp. 31-51). Montevideo, Uruguay: Casa Editorial HUM.
- FERRERO, J. (2009). *Las experiencias del deseo. Eros y Misos*. Barcelona, España: Anagrama.
- GIL TOVAR, F. (1975). *Del arte llamado erótico*. Barcelona, España: Plaza & Janés.
- LISSARDI, E. (2007). *Horas-puente*. Montevideo, Uruguay: Casa Editorial HUM.
- LISSARDI, E. (2012). *Los secretos de Romina Lucas*. Tercera edición. Montevideo, Uruguay: Casa Editorial HUM.
- LISSARDI, E. (2013a). *Ulisa*. Montevideo, Uruguay: Casa Editorial HUM.
- LISSARDI, E. (2013b). *La pasión erótica. Del sátiro griego a la pornografía en internet*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- MC DOUGALL, J. (2005). *Las mil y una caras de Eros. La sexualidad humana en busca de soluciones*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- TRÍAS, E. (2006). *Tratado de la pasión*. Barcelona, España: DeBolsillo.