



# CATEDRAL TOMADA

Revista de Crítica Literaria Latinoamericana ∞ Journal of Latin American Literary Criticism

**Luzma Becerra**

Universidad Iberoamericana, Ciudad de México

luzmabecerra@hotmail.com

## **El lenguaje de los cuerpos desobedientes y el juego de los placeres en el discurso amoroso erótico de Maritza M. Buendía**

## **The Language of Disobedient Bodies and the Play of Pleasures in the Erotic Love Discourse of Maritza M. Buendía**

### **Resumen**

El artículo tiene como objetivo: explicar cómo la vena literaria ovidiana, construida a partir del mito y la mitología, encuentra eco en el discurso amoroso erótico presente en la narrativa de la escritora mexicana Maritza M. Buendía. Por un lado, explora la tradición mitológica ovidiana, y a la tradición narrativa literaria que de ella depende, mientras que por otro lado, recurre también a la traición bíblica para su enfoque narrativo del amor erótico. Expresaré mi interés por adentrarme en cómo y de qué manera el discurso amoroso erótico en la narrativa de Buendía configura lo sensual por medio de la cual se genera el deseo, se trastoca lo afectivo para dar paso al placer que se instala hasta el agotamiento o el infinito ligado al goce y al dolor en tres textos narrativos; un cuento de la colección *El jardín de los cautivos* titulado: "La caída de los cuerpos"; así como también en su primera novela *Tangos para Barbie y Kent* y en su penúltimo libro *Jugaré contigo*.

### **Palabras claves**

*cuerpo, sadomasoquismo, Literatura Mexicana, escritoras mexicanas.*

## Abstract

The article aims to: explain how the Ovidian literary vein, built from myth and mythology, finds an echo in the erotic love discourse present in the narrative of the Mexican writer Maritza Buendía. On the one hand, it explores the Ovidian mythical tradition, and the literary narrative tradition that depends on it, while on the other hand, it also draws on biblical betrayal for its narrative approach to erotic love. I will express my interest in delving into how and in what way the erotic love discourse in Buendía's narrative configures the sensual through which desire is generated, the affective is disrupted to give way to pleasure that settles until exhaustion or infinity linked to joy and pain in three narrative texts; a story from the collection *El jardín de los cautivos* entitled: "La caída de los cuerpos"; as well as in his first novel *Tangos para Barbie y Kent* and in his penultimate book *Jugaré contigo*.

## Keywords

*body, sadomasochism, Mexican literature, mexican writers.*

*Jugar es desear,  
 desear sin deseo y,  
 ya, desear jugar.  
 Maurice Blanchot*

En la sociedad a lo largo de los tiempos han surgido representaciones simbólicas e imaginarios que abordan el tema de lo amoroso erótico. En la Grecia clásica, Platón idealiza el amor. El cuerpo, aunque está presente, no se ocupa de sus placeres ni de las tentaciones carnales mucho menos se hace caso de los instintos sexuales, el sexo y la sexualidad humana quedan fuera de esos ideales o quedan en espera porque lo que se privilegia es la sabiduría, la belleza espiritual; lo demás, las necesidades del cuerpo serían distractores de los saberes sobre la belleza y lo bello. Platón lo expresa así en *El Banquete*, con la participación de Diotima la más instruida en el tema: "–Entonces –dijo–, el amor es, en resumen, el deseo de poseer siempre el bien" (Platón III: 742 206b). Queda implícito que la belleza es una forma de trascender lo mundano para alcanzar la perfección, el deseo es el motor que impulsa ese anhelo.

En contraste con el enfoque amoroso del filósofo idealista en sus diálogos, Ovidio como gran poeta romano aborda el amor de manera diferente. Para él es

importante el cuerpo y se liga a la satisfacción de sus impulsos en la complacencia con los deseos del espíritu; va ligado a la naturaleza humana. Nos ofrece otra forma de mirada del tema amoroso erótico sobre cómo se debía saber y aprender a amar, el arte de amar; formas de seducción para corresponderse mutuamente entre pares. En el libro X de *Las metamorfosis*, Ovidio recrea el mito del artificio del amor: “...y echándose en su diván le beso los labios que estaba templada le pareció/le allegaba la boca de nuevo, con sus manos también los pechos le toca/ Tocado se hablaba el marfil y depuesto su rigor en él se asienta sus dedos y cede.” (280) El autor describe a través del mito de Pígalión el amor erótico que cobra vida y es de los mitos más recurrentes en la literatura como el deseo que cobra vida con lo cual funciona como un puente entre lo real y el artificio artístico. También puede ser un artilugio de la ilusión como un contentamiento descontento, porque la variante refleja la insatisfacción constante que puede acompañar a esta forma de amor. Asimismo, señala que es un acto que despierta y no tiene fin, sugiriendo la perpetua agitación emocional y el deseo inagotable que caracterizan al amor erótico en los bordes de la piel. La paradoja de que, a pesar de la sumisión y dependencia emocional que puede implicar el amor erótico, también puede proporcionar una sensación de liberación y plenitud. Nos introduce el imaginario del amor erótico y sus contradicciones inherentes.

Me interesa cómo la vena literaria ovidiana, construida a partir del mito y la mitología, encuentra eco en el discurso amoroso erótico presente en la narrativa de la escritora Maritza M. Buendía. Por un lado, explora la tradición mítica ovidiana, y a la tradición narrativa literaria que de ella depende, mientras que por otro lado, recurre también a la traición bíblica para su enfoque narrativo del amor erótico.

La escritora se adentra audazmente en las fantasías de la sexualidad humana y su comportamiento erótico a través de su apuesta narrativa. Estos temas están enmarcados dentro de su propuesta literaria como literatura erótica. Buendía se concentra en la exploración profunda de la sexualidad, el deseo, el poder y la intimidad, utilizando un lenguaje evocador y sensual. Su destreza en el uso del

lenguaje le permite presentar una exhibición sexual que trasciende los límites y se convierte en una expresión estética y artística.

El impulso de la construcción de un lenguaje artístico se ve motivado por la reflexión y la fantasía en torno a la actividad sexual, que resulta absolutamente exquisita. Es una experiencia interior que se asemeja a la contemplación del mundo como si fuese un cuerpo desnudo. Maritza M. Buendía, estudiosa de la literatura erótica, se apropia del sistema literario, inspirándose en destacados nombres como Bataille, Verlaine, Sade, Anaïs Nin, Miller, Pauline Réage (seudónimo de Anne Desclos), Sacher-Masoch, Felisberto Hernández, entre otros.

Al sumergirse la escritora en el estudio de esta temática amorosa y erótica, adquiere una dimensión crítica a través del género ensayo, enfocándose especialmente en los motivos eróticos y sus variaciones. Su atención se ha centrado en la narrativa de Juan García Ponce e Inés Arredondo.

En Buendía el motivo del juego erótico se convierte en una parte integral del discurso erótico, como un espacio de libertad dentro del erotismo y sus rituales. Además, en sus narraciones, se da prioridad a la mujer y su papel en las relaciones amorosas y eróticas, explorando los espacios de sus deseos. Indaga la expresión lúdica de la sexualidad y el deseo dentro de las relaciones íntimas como contexto para consolidar el tema del amor erótico.

La escritora zacatecana ha consolidado una narrativa sobre erotismo como apuesta estética, un artificio, una manera de ver y de percibir el mundo a través del cuerpo y sus placeres.

Maritza M. Buendía nació el 9 de septiembre de 1974 en Chicago debido a las circunstancias laborales de sus padres. Sin embargo, regresaron a México a causa de la enfermedad de su madre y se establecieron en la casa de su abuela materna en el pueblo de "Ojo Caliente", ubicado en el municipio de Zacatecas. A diferencia de otros pueblos zacatecanos, "Ojo Caliente" no es una localidad minera, sino que recibe su nombre de los manantiales de agua caliente presentes en la zona.

Tras el fallecimiento de su madre a los 42 años, Maritza, con tan solo ocho años de edad, se quedó al cuidado de su abuela. Fue en una casa amplia, conocida

como "la casa grande", donde creció. En ese entorno, rodeada de frondosos árboles de pirules y una huerta llena de deliciosos frutos como higos, granadas, manzanas y duraznos, Maritza y su hermana disfrutaban de un columpio colgado de uno de los árboles de pirul. Debido a la preocupación de su abuela, pasaban la mayor parte del día en la huerta, ya que no se les permitía jugar en la calle.

La abuela, de carácter fuerte, las animaba a estudiar y las alejaba de los roles tradicionales asignados a las mujeres en cuanto a tareas del hogar. Tenía la firme convicción de que debían ser independientes y su única obligación era dedicarse al estudio. Durante su infancia, las lecturas de Maritza se limitaban a las enciclopedias que su abuela tenía, ya que ella era maestra de primaria. Al final de cada libro de la enciclopedia, había un cuento bastante extenso que Maritza leía y le encantaban esas historias. Recuerda especialmente un libro sobre mitología griega con relatos de Zeus que alguien le regaló. Durante su adolescencia, las primeras incursiones en la escritura se dieron a través de su diario personal. Sentía la necesidad de plasmar estrictamente la verdad y se sentía incapaz de inventar, ya que consideraba que eso sería traicionar la verdad. Quizás este diario fue su primer acercamiento a la ficción, o la semilla que germinaría más tarde en sus cuentos y novelas, es decir, al universo ficcional hecho escritura. La figura de la abuela y su colección de muñecas han sido una inspiración central para la escritora.<sup>1</sup>

Maritza Buendía inicia su carrera como narradora en 2002 con su primer libro de cuentos, titulado *La memoria del agua*. En 2005, publica trece breves relatos bajo el título *En el Jardín de los cautivos*, con el cual obtiene el Premio Nacional de Cuento Joven Julio Torri. En 2016, publica *Tangos para Barbie y Kent*, que le valió el premio de cuento Gilberto Owen. En 2018, publica la novela *Jugaré contigo*. Su obra más reciente, publicada en junio de 2023, lleva por título *Cielo cruel*. En sus libros, Buendía busca las sensaciones que empiezan en las manos y en la piel, abordando desde una mirada cándida y suave hasta las angustias percibidas desde el cuerpo cuando éste se somete a su propia realidad del deseo.

---

<sup>1</sup> Entrevista personal a la escritora Maritza Buendía.

Expresaré mi interés por adentrarme en cómo y de qué manera el discurso amoroso erótico en la narrativa de Buendía configura lo sensual por medio de la cual se genera el deseo, se trastoca lo afectivo para dar paso al placer que se instala hasta el agotamiento o el infinito ligado al goce y al dolor en tres textos narrativos; un cuento de la colección *El jardín de los cautivos* titulado: “La caída de los cuerpos”; así como también en su primera novela *Tangos para Barbie y Kent* y en su penúltimo libro *Jugaré contigo*.

### Los cuerpos desobedientes

El cuerpo y sus placeres, advierte la escritora, deben ser observados por una conciencia fiel a las posibles contradicciones. Esta premisa se cumple al pie de la letra en "La caída de los cuerpos", objeto de estudio de este apartado, último relato de los trece cuentos del libro *En el Jardín de los cautivos*. Al respecto, Berenice Romano afirma de esta obra que:

El discurso de esta autora explora la sinestesia no solo como recurso retórico, sino como forma de un juego discursivo que permite exhibir el cuerpo. En esta obra de Maritza M. Buendía, la sensualidad y lo erótico se aglutinan en la mirada o en la falta de ella; en un observar y saberse observado como una manera de invasión propia y ajena, de un espacio íntimo que no termina en los límites del cuerpo. (121)

A partir de este cuento, “La caída de los cuerpos” reflexiono sobre la cuestión de la prohibición divina y el argumento de la desobediencia en el mito de la pareja primigenia Adán y Eva, quienes son considerados los primeros cuerpos desobedientes. Este relato también nos invita a observar el descubrimiento de los deseos sexuales y el reconocimiento de la belleza y sensualidad de los cuerpos

desnudos. En esta experiencia, se despiertan emociones intensas y surge una conexión profunda con nuestros propios anhelos y pulsiones sexuales.

El cuento en cuestión establece un diálogo con la fábula mítica desde la oralidad, que se manifiesta en primer lugar a través del lenguaje anónimo de los cuerpos desobedientes. De esta manera, se reflexiona sobre la ambivalencia de la obediencia y la desobediencia, así como las contradicciones que conllevan, advertido en el mito bíblico fundante del libro del Génesis sobre Adán y Eva. La mirada hacia la desnudez de los cuerpos juega un papel importante en esta narrativa, transmitiéndose a sus descendientes como herencia y siendo parte integral de otros cuerpos desobedientes.

En el relato que nos ocupa, el espacio se ve impregnado por el erotismo de los cuerpos, especialmente de la pareja anónima que aparece un día en un pueblo igualmente anónimo. La descripción del ambiente cuando la pareja llega al pueblo es lo que da forma a la anécdota de la tentación, resaltando el intenso deseo sexual y la fragancia que emana principalmente de la mujer, convirtiéndola en un elemento seductor y atrayente.

En la narración se afirma que era otoño, y las hojas de los árboles caían, lo que sugiere una complicidad con los cuerpos caídos en el contexto del mito y quedaban expuestos a su sexualidad. Una lluvia de hojas se extendía por todo el pueblo, creando una cobija envolvente que era movida por el aire de un lado a otro. El espectáculo del ambiente otoñal se percibía a través de las hojas de colores, como el amarillo, el ocre, el café y el naranja, que parecían tejer una alfombra a lo largo de las calles.

En el relato se realiza una nueva recreación, palimpsesto de la fábula mítica en la cual los protagonistas son expulsados del paraíso por su desobediencia, mientras que otros los consideran castigados y exiliados. Así, se reinventan un Edén propio donde quedan cautivos, al igual que todos sus descendientes. Aunque en el pueblo nadie supo quiénes eran estos amantes, comenzaron a surgir una serie de rumores que se propagaron desde las voces más distantes hasta las más actuales:



La verdad es que el hombre y la mujer nunca hablaron. Aparecieron un día de otoño y de la manera más natural e ilógica se instalaron en una de esas casas a punto de derruirse y de las que ya nadie recuerda quien es el dueño. Caminaron muchas horas hasta llegar ahí, desde nadie sabe dónde. Y ese mismo día, en cuanto empujaron la puerta, hicieron el amor. Se dice que no les importó la suciedad del lugar, ni el polvo, ni las telarañas, y que de la resequedad, los labios de él eran como dos ciruelas pasas y que ella estuvo a punto de desmayarse varias veces, enferma y desnutrida por pasar tantos días sin comer; y que no tomaron agua, ni se dieron tiempo para refrescarse: los ardores los consumían muy adentro, hasta la médula de los huesos, hasta el delirio. (92)

La voz narrativa, a través de la oralidad, resalta el deseo carnal del cuerpo de esta pareja. Algunos ejemplos son: "Dicen que su primer encuentro en esa casa fue tímido comparado con los siguientes", "Se dice que sólo ellos podían hacer el amor con tanta violencia, como animales revolcándose", y "Tal como la primera vez, los dos cerraron los ojos, indiferentes a los pasos madrugadores y a los sorprendidos gritos de quienes los descubrieron" (93).

El arribo al pueblo del hombre y la mujer revela la desnudez de sus cuerpos y sus placeres ante la aparentemente desconocida mirada de todos los habitantes. Esto plantea la pregunta sugerida sobre la sexualidad y el erotismo de los cuerpos. En el texto del "Génesis" que describe la historia de la pareja primigenia, surge la vergüenza en relación a sus cuerpos desnudos después de la prohibición de comer los frutos del árbol del bien y del mal. Como resultado, cubren su sexo con hojas de parra.

La vuelta de tuerca en el relato es la doble desobediencia, ya que una vez que la pareja entra al pueblo, éste se envuelve en el perfume de su sexo, quedando "arropado en su sabor" (91). En la narración se produce una reinención de otro paraíso que se materializa a través de los deseos del cuerpo. Este cuerpo, que ya había sido desobediente, ahora está lleno de apetencias sexuales.

El tema de los cuerpos desobedientes es un aspecto relevante para el estudio de la noción del cuerpo. Gloria Prado ha indagado sobre este tema desde la perspectiva de la desnudez del cuerpo. Ella afirma que "La desnudez externa quedará entonces parcialmente cubierta, no así la interna que será signada por la falta y la caída. Habrá, por tanto, una desnudez del cuerpo-carne y una desnudez del espíritu debido a que ya no están cobijados por la vestimenta de la gracia divina" (34).

Siguiendo a Agamben, Prado nos invita a reflexionar sobre "un desnudamiento que no será nunca estable... ya que la desnudez nunca deja de acontecer, jamás alcanza su forma cumplida" (34). Estas ideas nos muestran la complejidad de la desnudez tanto en su aspecto físico como en su dimensión espiritual, evidenciando cómo la desobediencia y la falta de gracia divina pueden dejar al descubierto diferentes capas de vulnerabilidad y significado en relación con el cuerpo. De tal forma, el placer y el dolor estarán siempre unidos en la desnudez interior, es decir, la desnudez del espíritu. En estas contradicciones, todas las posibilidades de la sensualidad y el deseo se encuentran en ese mismo roce de los cuerpos, donde se entrelazan y se experimentan de manera intensa y compleja. La fábula sobre la caída y la desnudez de los cuerpos se relaciona con la narrativa de vestir el cuerpo, cubriendo a éste, aunque ya vimos que la desnudez queda en el interior.

Maritza M. Buendía singulariza con calidad literaria el relato fundante, centrándose en recrear el aspecto mítico del deseo del otro a través de la sensualidad y calidez de los cuerpos. Así, los amantes abandonan la casa y salen a la calle envueltos en una atmósfera de pasión que crece cada vez más. En el espacio público, ella aparece con un vestido y él lleva puesto solo un pantalón (94). Algunos cuentan que hacían el amor durante el día, a pleno sol, mientras que otros relatan que lo hacían durante la noche.

Los habitantes del lugar los perciben como extraños y se preguntan si acaso son fantasmas en pena, lo que provoca miradas huidizas. Sin embargo, no los juzgan ni los linchan. Algunos se espantan y se alejan rápidamente, sin salir de su



asombro, mientras que otros ni siquiera pueden distinguirlos, preguntándose: "¿Eran unas sombras copulando o unos animales pegados?" (94).

En este escenario de corporalidades, se vislumbran las tensiones entre el cuerpo desnudo y el cuerpo vestido. En la obediencia, los protagonistas están inscritos en la inocencia, aún cuando estaban desnudos. Sin embargo, una vez que desobedecen, se dan cuenta de su desnudez y deciden vestir sus cuerpos.

La constante en "La caída de los cuerpos" expone la tensión de la carga interna de la desobediencia, una huella marcada en el espíritu. El relato sugiere que "para liberarlos, solo era necesario rociarles unas gotas de agua bendita" (95). Sin embargo, esta afirmación se pone en duda en el relato, ya que aflora la sensualidad y el germen del deseo.

La participación del pueblo se configura como si fueran responsables de un secreto, algo más allá de su fuerza y de su vida cotidiana. Por lo tanto, prefieren guardar cualquier comentario y optan por el silencio (95). El silencio es la respuesta directa a la problemática existencial que revela el castigo de los cuerpos desobedientes desde el relato fundante. Es mejor callar que cuestionar o indagar. Por eso, los habitantes del pueblo prefieren ver a la pareja como fantasmas, aunque el hombre y la mujer continúan su camino con los sexos palpitantes, pues no hay vuelta atrás.

La narración continúa su curso, y las descripciones se centran en la pareja de amantes y en el placer de sus cuerpos. Una vez cometido el "pecado", siguen reinventando su propio paraíso a través de caricias y deseos que van más allá de las palabras. Los cuerpos se fusionan y se asimilan en una experiencia vivencial única. El discurso amoroso erótico se revela como el lenguaje de los cuerpos.

Ahora, el hombre y la mujer se detienen en cada esquina, explorando nuevas posiciones y sensaciones: "Él arriba, ella abajo. Él incontrolable, ella apacible. Él ahogado, ella gritando. Las piernas temblorosas y confundidas, los ojos abiertos, las manos arañando, las caderas en movimiento". Aunque la gente se niega a ver y oculta su asombro cada vez con mayor pesar, la pareja sigue entregada a su pasión (96).

En este sentido la negación de la mirada por parte de aquellos que los observan simboliza la negación de la existencia del hombre y la mujer como cuerpos desnudos y la resistencia a aceptar el conocimiento de la desobediencia como el principio de nuestro origen, tal como se presenta en el mito de la pareja primigenia con las figuras de Adán y Eva. Esta negación refleja el comienzo de la caída hacia el abismo del tiempo, que finalmente nos conduce a la muerte.

La visibilización de la desnudez se convierte en una apuesta seductora hacia la posibilidad de romper con la incapacidad de ver la corporalidad desnuda. Sería el primer paso hacia la salvación. Pensar en la liberación del pecado original nos lleva al núcleo mismo de la concepción de la falta, y nos confronta nuevamente con la imposibilidad de aceptar un cuerpo desnudo en toda su forma y esplendor al quitar el velo de la prohibición, se conforma un discurso en el que todos los cuerpos son válidos para el erotismo y la sexualidad. La presentación del cuerpo marcado por lo sexual y la invitación a hurgar sin restricciones escenas de los cuerpos desobedientes se convierte en un medio para recuperar ese otro paraíso también prohibido, pero con una conciencia lúcida del placer que, según el mito, conlleva dolor.

Es por eso que el placer y el dolor no puede desvincularse del símbolo de Adán y Eva como figuras que representan la trágica caída y la trascendencia hacia la redención. Son una alegoría de la manifestación del deseo y su importancia en nuestra existencia.

En la "La caída de los cuerpos", se narra de manera alegórica el espectáculo de presenciar la desnudez de los cuerpos en el momento mismo del deseo sexual, sin inhibiciones en la vida cotidiana. En el desenlace, lo inevitable se revela cuando una niña de 12 años logra ver realmente esos cuerpos desobedientes y los hace visibles para los demás habitantes del pueblo. Mientras pasa por la plaza principal, descubre a dos cuerpos y, confundida, se frota los ojos para asegurarse de que no son fantasmas. Poco a poco, se acerca y ve con mayor claridad "dos cuerpos, uno encima del otro girando entre sí irremediamente" (97). Nuevamente se frota los



ojos y se acerca aún más, sin poder apartar la mirada y anhelando tocar esos cuerpos, sintiendo su calor, deseando imitarlos.

Al darse cuenta de que el hombre y la mujer la estaban observando, la niña comienza a reír a carcajadas. Se dice que su risa retumbo en todo el pueblo y que la gente acudió de inmediato a la plaza para ver qué estaba sucediendo. Lo inevitable ocurre: la mirada de la niña y no solo su mirada, sino también su grito y su risa dotaron al pueblo de la capacidad de ver los cuerpos caídos que invitaban a contemplar la desnudez. La niña fue la primera en desnudarse y desabrochó el primer pantalón que tuvo a su alcance.

Lo inevitable se encuentra desnudo y expuesto a los ojos de la niña, los cuerpos caídos son el paradigma de la desobediencia. La mirada de la niña representa la inocencia. De esta manera, la escritora configura la desnudez a través de una breve narración que evoca la calidez de los cuerpos de los amantes, en la recreación del olvido, del castigo, pero también en el retorno de lo inevitable. En cierta medida, cerrar los ojos implica considerar, aunque sea por un momento, lo imposible como algo posible.

Además, al contemplar la caída de los cuerpos junto con la caída de las hojas en otoño, con el consentimiento de todos y desde la corporalidad, aunque internamente sea imposible, como reflexiona Agamben, dejamos de ser inmortales para mostrar nuestra "corporeidad desnuda". Reconocemos nuestro cuerpo porque coexistimos con él en el mundo. Aunque el mito ancestral nos remita al cuerpo desobediente, la anécdota recreada en el relato "La caída de los cuerpos" finalmente configura la corporeidad como cuerpos limpios, recién bañados, redimidos y, por qué no, salvados. Así se pone el punto final al cuento y al libro completo, *El jardín de los cautivos*.

## Más allá del amor melifluo del juego de las muñecas

Al escribir *Tangos para Barbie y Kent*, Maritza M. Buendía estaba interesada en presentar lo erótico como un acto que aspira a lo absoluto. La escritora lo comprende como un ideal a la manera de Bataille, cuyo amor erótico contempla la existencia como violencia. Los amantes, aún antes de gozar en esa discontinuidad de la violencia, entran a un juego y se apresuran a perder los límites del yo, poniendo en riesgo su existencia. El juego erótico implica un riesgo constante, según nos dice Bataille, “ya que implica la destrucción de la estructura de ser cerrado que cada participante del juego posee normalmente” (22).

Los personajes de esta novela son referencias a ese riesgo que representa experimentar el dolor y la dulzura. Sin embargo, los momentos de felicidad son ilusiones de algo más, más bien se trata de una tendencia al placer que se instala hasta el agotamiento o el infinito ligado al goce. En la representación del juego de muñecas, se cede el lugar a Barbie, suprimiendo la propia subjetividad de las niñas. Las muñecas permiten el juego de la instalación, donde aparecen desdobladas personificando roles actuados, como en el caso de la sumisión y el dominio, claramente de naturaleza sadomasoquista, donde el dolor y las fantasías juegan un papel fundamental. La novela explora ese mundo en el que se equipara la crueldad, el dolor y la humillación con el placer sexual propios de esos juegos eróticos masoquistas o sadomasoquistas.

Las anécdotas narradas en cada capítulo nos llevan a las fantasías de Alondra, la protagonista, y a sus juegos con las muñecas. Al principio, las muñecas-niñas son prominentes, pero luego pasan a un segundo plano cuando la abuela le regala las nuevas muñecas: las Barbies. El juego de Alondra es el elemento principal y constante que da lugar al mundo de fantasía en el que se sumerge.

Después, dos mundos se entrelazan y combinan: por un lado, está el mundo de Barbie y Ken, que se configura como un mundo perfecto y feliz en el que aparentemente no hay espacio para la desdicha; por otro lado, está el mundo de Alondra y su abuela, que contrasta con los juegos y está lleno de dolor, amargura y



falta de amor. Alondra se sumerge en el mundo de Barbie y Ken, convirtiendo el juego de los novios en un matrimonio perfecto en su imaginación una vez que obtiene el muñeco Ken. Más tarde, se une a sus fantasías otra muñeca llamada Kelly. Esto da paso a una relación de triángulo amoroso en sus juegos, con elementos eróticos de dominación y sumisión.

Este mundo de juegos se convierte en realidad para Alondra, ya que cuando es adolescente y luego adulta, ella se identifica y asume los roles de Alondra-Barbie y Barbie-Alondra. La estructura interna de la narración sostiene estos mundos paralelos, permitiendo al lector vislumbrar la fusión y separación entre ambos. Mientras tanto, para la protagonista, este juego de muñecas transforma su realidad en algo desorganizado a los ojos del lector. Y a su propio mundo interno. La abuela se sorprende al observar cómo la niña Alondra juega el papel de Barbie, siempre escondida para que su nieta no se dé cuenta de que está siendo observada. Desde el primer relato titulado "Juego de muñecas", se configura una atmósfera de tensión en la relación entre la abuela y la nieta quienes no logran superar la pérdida de la madre de Alondra, que también es hija para la abuela. La protagonista se ve obligada a permanecer con su abuela durante su infancia. Así construye su propio mundo para evadir la realidad en juego con sus muñecas adultas y sexis, crea también su propia casa que no es otra sino la casa de muñecas, desde este espacio agenciado e inventado habita en mundo paralelos y se desdobra en las muñecas.

En el capítulo "Barbie atada", se revela el tono y el ritmo que sostiene a los nueve pequeños capítulos. Estos capítulos están contruidos como relatos independientes que se pueden leer de forma separada. En este capítulo, se explora de manera explícita el juego sexual que comienza con las muñecas Barbie y Kelly, y el muñeco Ken, que más tarde se convierte en Rodrigo, el amante de Alondra. Se inicia un juego erótico de dominación y sumisión bajo un contrato, haciendo un guiño a *La Venus de las pieles* del escritor Leopoldo Von Sacher-Masoch. Ese relato erótico narra los límites de la pasión y el amor, lo que posteriormente se conocería como masoquismo. Desde Freud hasta Lacan y Deluze, muchos se han ocupado del contrato amoroso amo-esclavo y sus connotaciones e implicaciones.

En la novela de Buendía, se narran estos límites de manera intensa. Ken le ordena a Barbie que redacte un contrato, estableciendo cláusulas y garantías. Barbie intenta incorporarse, pero el peso del cuerpo de Ken se lo impide. Ken termina de leer el contrato y sin que Barbie pueda evitarlo o prevenirlo, él toma su rostro y le da un beso en la boca. En ese momento, ella percibe un flujo impaciente, un líquido que se derrama y una cierta ansiedad. La pregunta surge: “¿Es un juego?”

Sin embargo, Barbie nunca llega a saber que el contrato fue un regalo de Kelly y que Alondra fue quien lo redactó todo. El recurso del espejo facilita el doble como ese lado oscuro del deseo. Esta revelación agrega una capa de complejidad a la situación, planteando cuestionamientos sobre la dinámica entre los personajes y los límites difusos entre el juego y la realidad. Con las fantasías de Alondra, se crean en las relaciones tal cual en juegos de espejos donde ella se sumerge en la ambigüedad entre la ilusión y la realidad. Nos encontramos ante una representación teatral en la que la casa de muñecas se convierte en la escenografía. A través de estos juegos escénicos, se configuran los personajes amantes y sus prácticas eróticas. De esta manera, el intercambio erótico de poder requiere la redacción de un contrato.

La resonancia de “Barbie-Alondra atada”, se convierte en el objeto sexual de Ken-Rodrigo. La fantasía dentro del juego sexual que se juega es esencial para el discurso de la seducción y el deseo. El juego en sí mismo es una parte central del erotismo. La dinámica adoptada en la relación erótica de los participantes del juego y dependerá de sus fantasías y acuerdos, que pueden incluir ataduras con cuerdas, collares de sumisión, códigos de vestuario, uso específico de señales y una palabra de seguridad, como por ejemplo “Pirámide”. Estos dispositivos eróticos son fundamentales para dar lugar al juego erótico y son utilizados uno a uno en las prácticas eróticas por Barbie-Alondra y Ken-Rodrigo.

En el contexto de las cláusulas del contrato, se refleja el simbolismo de la entrega del sumiso o sumisa, en este caso Alondra-Barbie, durante las sesiones de sometimiento. Es responsabilidad del lector descubrir no el amor superficial y frívolo del mundo de las Barbies, sino los metarrelatos entrelazados de teatralidad,



así como los referentes literarios de lo erótico y el contexto teórico que esto implica para la interpretación de la historia propuesta.

En el contexto del erotismo la sumisión de Alondra es estar fuera de sí porque no hay intersubjetividad ni conexión, sino violencia. El juego de muñecas como representación que los excede y los consume (Bataille 109). Otro procedimiento más ligado al mito de Pigmalión y al bíblico el deseo anhelante del lenguaje de los cuerpos.

En la novela de Maritza M. Buendía se pone en acto de escritura el placer y el deseo con una trama atenta y cuidada en donde se arma –pero se desarma de alguna manera– el espacio teatral que funge como el espacio artificial que cobra vida (otro guiño a Ovidio) en el espacio teatral preparado por Alondra, ella:

se deja ahogar por sus sentimientos: paladea la evasión. No le dijo nada a la abuela, solo salió de casa, la abandono. Ella se deja guiar por un ensayo de varios años: el juego con sus muñecas. Antes de entregarle las hojas firmadas a Rodrigo, repaso por última vez las cláusulas de aquel viejo contrato que escribí cuando dejé de ser una niña. No pudo más que sorprenderse: desde entonces, ella dispuso lo que sería su vida, ella lo buscó [...] La mano derecha de él descansa encima de la pierna de ella, la otra mano sujeta el volante. El rostro de ambos delata gravedad: viajan a un lugar que no admite los retornos, donde la entereza consiste en despojarse de la ropa y entregar un cuerpo limpio, sin cicatrices ni besos ni lunares. (55)

Los nueve relatos son escritos mediante la trasposición de planos temporales y espaciales. Buendía ha logrado una estructura arquitectónica de nueve pisos y tejérla como un cuerpo sólido y coherente.

Así finalmente, en el último relato llamado "Tango", se narra el cambio de roles entre el dominante y el sumiso. Sin embargo, desde el segundo, encontramos la novena y última cláusula que establece: "La validez de este contrato comenzará

a partir del primer juego de Alondra y se verificará en los próximos días hasta llegar al noveno. Ninguno de los involucrados podrá modificar las reglas. Sin embargo, no es necesario que los juegos sean consecutivos, por lo que pueden pasar varios años entre uno y otro" (26).

Alondra reconoce su verdadero erotismo, despojándose del respaldo de las múltiples Barbies y sus escenografías. Aunque nunca abandona las ritualidades, los hechizos y las monstruosidades que implican la posesión del otro a través del juego de poder, estas fantasías en la práctica nunca son igualitarias. En este último capítulo, ella asume el papel de ama y Rodrigo el de esclavo. Sin embargo, las reglas no están claras y Alondra invierte los roles sadomasoquistas creyendo que está liberada. Pero en realidad, no lo está. Es la ilusión del deseo que finalmente conduce a la muerte, un juego trampa del que no se puede salir.

La autora construye un discurso en torno a la sexualidad, llevándolo más allá del simple acto de confesión o del amor idealizado que podría sugerir el título *Tangos para Barbie y Ken*. En cambio, nos brinda la experiencia física y un juego de sensaciones intensas que son la parte de esa realidad. Finalmente, se ve definido el papel en las relaciones sado-masoquistas y sus prácticas, donde el cuerpo se convierte en el protagonista y el verdadero esclavo.

### **El velo del juego de muñecas**

Felisberto Hernández, autor del cuento "Las Hortensias", explica que sus relatos carecen de estructuras lógicas y que en un rincón de su ser nacerá una planta. Él acecha ese rincón, creyendo que algo extraño ha ocurrido allí, pero que podría tener un futuro artístico. Sin embargo, desconoce cómo hacer germinar la planta, cómo favorecerla o cuidar su crecimiento. Solo presiente o desea que tenga hojas de poesía o algo que se transforme en poesía cuando es contemplado por ciertos ojos (Rosario-Adújar 50).



Lo anterior representa una perspectiva interesante y un buen punto de referencia para la novela *Jugaré Contigo* que mantiene un palimpsesto de intertextualidad con la historia de "Las Hortensias" del narrador uruguayo. En *Las Hortensias*, el protagonista colecciona muñecas y construye tres habitaciones de vidrio para ellas, cada una con su propio escenario. De manera similar, en *Jugaré Contigo*, también opera la intratextualidad con personajes que aparecen en cuentos anteriores de Maritza Buendía. Además, remueve la metanarrativa de las muñecas y los juegos iniciáticos que involucran los deseos y los placeres. Así, se entrelaza con la trama de muñecas, las vitrinas de Amberes generando un diálogo intertextual que aborda a través de los juegos como una metáfora de los anhelos y las experiencias sensoriales.

El personaje principal de la novela es Susana, heredera de una colección de muñecas que pertenecieron a su abuela Julia y a su madre Milena. Desde su infancia, los juegos con las muñecas han estado presentes en "La Casa Grande de la calle Porfirio Díaz". Tanto su madre como su abuela son cómplices en los rituales amorosos y juegos de seducción de Susana, que ella pone en práctica cada noche en los escenarios de las vitrinas en Amberes, Bélgica. La inocencia de los juegos de la infancia se traslada a su universo lúdico del deseo, donde busca respuestas a varias preguntas e interrogantes de su infancia que son veladas por las vitrinas y escenarios que ella misma protagoniza como una muñeca.

Las muñecas desempeñan roles asignados en el juego, por lo que la joven Susana le da nombre a cada una de ellas. Dentro de este juego, Susana descubre que su madre Milena les ha enseñado a cantar boleros, preparar brebajes para enamorar a hombres, escribir y enviar cartas a través de sueños o conjuros mágicos. Una de las muñecas, llamada Alondra, que también aparece en otros textos de la escritora, y la conocimos líneas arriba desde otro perfil. Esta muñeca afirma que todo esto viene de antes, son los juegos de la abuela Julia que han sido transmitidos a través de las generaciones. Lo cual es un elemento importante porque abre un espacio en el tejido de la trama con las tramas dentro de la narrativa de la escritora, vemos como la infancia de la niña, las niñas, la muñeca, las muñecas y la familia

por la línea matrilineal configuran los espacios lúdicos bastos de complicidades y perversiones bajo el velo del juego de muñecas.

El entramado de la novela define el juego como el acto que permite representar el mundo del adulto, por una parte, y por otra relacionar el mundo real de Susana con el mundo imaginario. Este acto evoluciona a partir de tres pasos: divertir, estimular la actividad e incidir en el desarrollo. Así es como Susana niña proyecta sus emociones y deseos.

Las características propias del juego permiten a la niña lo que en la vida real no es posible. Sin embargo, Susana a los 21 años lo lleva a la realidad, pero sin dejar de ser un juego. Por lo cual, la novela de Maritza Buendía muestra las características de la novela erótica: resaltar las potencialidades del deseo, las formas de la sexualidad, y el derecho al placer. De igual manera, llevar a cabo la transgresión moral, la irreverencia, la liberación de tabúes y prejuicios.

La literatura erótica presenta los deseos sexuales más sensuales y los más promiscuos. Ha de enfrentar el puritanismo religioso y social. Moviliza el imaginario del lector y activa la capacidad de fantasear. Constituye uno de los elementos mentales que permite poner en escena los instintos sexuales más escondidos y lúdicos. En este aspecto, la novela erótica activa la imaginación. Apela a la sensualidad, la provoca, la excita.

Se puede considerar una metáfora del amor y en voz del narrador uruguayo: “algo que se transforme en poesía si la miran ciertos ojos”. Además, pone en movimiento las facultades eróticas del cuerpo que en Susana evoluciona hasta el juego de disfrazarse de muñeca. Una muñeca con vida, quien recuerda a Galatea la estatua que cobra vida en la metamorfosis de Ovidio.

Desde el inicio de la novela el lector entra al juego: jugaré Contigo. Susana está en la cama con Levent y desde la ventana se ve La Mezquita Azul, el espacio de la bella y excitante ciudad de Estambul será el marco para describir las esencias, los olores, sueños, sabores, las leyendas de sultanes, las piedras preciosas, las joyas como los rubíes, zafiros, esmeraldas y diamantes. Ese lugar inspira a Susana para

organizar el juego que no todos están dispuestos a jugar, así que se formula como un desafío. A Levent se lo explica en detalle:

–Yo elegiré la vitrina que más me guste y la rentaremos por unos días.  
 [...] Estuve investigando por internet: las vitrinas de Amberes son mejores que las de Ámsterdam, están reguladas y vigiladas por policías... Ya verás que pronto nos acostumbraremos a vivir ahí [...] Levent la mira con incredulidad, está encima de él, desnuda y sonriente, vestida con su collar de ámbar.

–Estoy dispuesta a asumir los gastos, eso no es problema. Y tú no puedes negar que te hace falta unas vacaciones. Además, puedes poner tus propias reglas. Las que quieras, siempre y cuando no se contradigan con las mías...

Una de mis condiciones es la participación de mis muñecas, ya las conocerás. Tú tendrás la libertad de decidir cómo usarlas, cómo incluirlas en el juego.

–No voy a enamorarme de ti. No te asustes, soy alérgica al compromiso. Al termino de lo acordado cada uno regresa a su país. Podrás olvidarme, fingir que nunca nos conocimos, que nada pasó. Yo haré lo mismo. No tenemos que escribirnos ni llamarnos... No quiero tu amor, sólo tú deseo.  
 (15)

La última frase registra el tono de la escritura de *Jugaré Contigo*. En la diégesis de la historia, se destaca una constante que es "El libro de las muñecas muertas". Por primera vez, Susana lo ve cuando es pequeña, en la casa de muñecas al final de la huerta de la Casa Grande. Debe elegir una muñeca y también debe aprender el libro de memoria, que le es entregado por Milena. Esta experiencia marca su iniciación en el mundo de los deseos y del juego, así como en el aprendizaje. Esta actividad se configura en la historia como generadora de placer,

que no se realiza con una finalidad externa a sí misma, sino que se disfruta por sí misma y se rige por reglas aceptadas.

Susana se desdobra en diferentes personajes, como Alondra, Roxana o Natasha, entre otras muñecas que se convierten en objetos y sujetos de deseo. En *Jugaré contigo*, se prefigura lo erótico tanto en el manejo del lenguaje como en el tratamiento del tema, logrando alcanzar un nivel estético mientras excluye el discurso obsceno y grotesco.

La escritora configura la descripción de lo erótico a través de las acciones de los personajes, revalorizando lo erótico en función de una idea de deseo y amor. Además, acierta al crear un escenario con similitudes teatrales para añadir una dimensión artística al acto sexual.

En la novela, el deseo y lo amoroso están entrelazados, tejiendo sensaciones y emociones a lo largo de diferentes espacios: México, Turquía y Amberes. Estos espacios son recreados como refugios secretos para el amor y abiertos al azar, pero sin escapar de los espacios subjetivos que se vislumbran a través de sueños y recuerdos que se reviven a través de la metaficción: historias dentro de otras historias.

Estas historias revelan lo metaficcional con lo que construye la trama de los escaparates o vitrinas, donde el cuerpo real se expone para conectarse con otros cuerpos en la complicidad de los placeres corporales una suerte de prostitución. La sexualidad se vive desde la creatividad del cuerpo textual.

La autora realiza la representación con una lucidez persistente al derribar prejuicios sobre la escritura de ficciones relacionadas con el erotismo y escritas por mujeres. La narrativa de Buendía quita el velo del amplio universo de la sexualidad, mostrando cuerpos en su sensualidad y puestos en escena en el drama íntimo de un deseo sin límites. Esta puesta en abismo nos permite afirmar que la creación es tanto una fuente de alegría como un arma y un consuelo.

## Conclusiones

La influencia de Bataille en la propuesta de la escritora es evidente, ya que busca recrear manifestaciones de la liberación de los deseos reprimidos, enfrentándose de manera directa a los anhelos íntimos. En el caso de "Cuerpos desobedientes", el discurso erótico configura lo sensual a través de la mirada ingeniosa de la niña hacia los amantes, generando un deseo profundamente expresivo y provocador que implica una iniciación sexual. Este despertar visual representa la caída del velo de la inocencia, convirtiendo a los cuerpos en desobedientes y exploradores de nuevas experiencias.

De manera similar, el juego de las muñecas en las dos novelas estudiadas tiene una acción e intención clara: el desdoblamiento como una figura de espejo que recrea el doble de uno mismo, sin tener como destino al otro, sino al propio cuerpo. A través de escenarios, disfraces y la colección de muñecas en *Jugaré Contigo*, se configura la representación de la sexualidad femenina. Maritza Buendía recrea esto en analogía con el objeto artístico, utilizando su creatividad literaria para construir espacios ficticios que tienen referencias de su propia infancia, como la "casa grande" con su huerta y el personaje de la abuela.

En estas obras, la escritora nos invita a mirar más allá de las convenciones sociales y a adentrarnos en un universo de sensualidad y deseo. Mediante el juego de las muñecas, Buendía les da forma a las fantasías para desafiar las restricciones impuestas por la sociedad. Los personajes femeninos no se conforman con las normas preestablecidas, de manera auténtica y personal posibilitan su propio placer y satisfacción en la expresión íntima de sus deseos. Con las contradicciones entre la carne y el espíritu, dos anhelos infinitos de reconciliación.

## Bibliografía

- Agamben, G. *La desnudez*. Barcelona. Anagrama, 2011.
- Bataille, G. *El erotismo*. Barcelona. Tusquets, 1992.
- Buendía, Maritza M. *En el jardín de los cautivos*. Tierra adentro, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Jugaré Contigo*. Alfaguara, 2018.
- \_\_\_\_\_. *Tangos para Barbie y Kent*. Textofilia ediciones, 2016.
- Hernández, Felisberto. *Las hortensias*. Siglo XXI, 1983.
- Ovidio. *Las Metamorfosis*. Espasa-Calpe, 1991
- Prado, Gloria. “¿Es ese cuerpo erotizado el oscuro objeto del deseo?” en  
*Erotismo, cuerpo y prototipos en los textos culturales*. Adriana, Saéncz  
Valdez, et. al., Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo,  
2015, pp. 43-50.
- Platón. *Diálogos*. Obras completas. Volumen III. Banquete. 742, 206b. Gredos,  
2003.
- Romano, Berenice. “El cuerpo bajo la mirada: Violencia y erotismo en el Jardín  
de los cautivos, de Maritza M. Buendía. en “*Escritoras Mexicanas del  
Siglo XXI*. Romance Notes. Osvaldo Estrada. ed. The University of North  
Carolina at Chapel Hill, s/a.
- Rosario-Adújar, Julio A. *Felisberto Hernández y el Pensamiento Filosófico*.  
Universidad de Texas, 1999.



New articles in this journal are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 United States License.



This site is published by the [University Library System](#), [University of Pittsburgh](#) as part of its [D-Scribe Digital Publishing Program](#) and is cosponsored by the [University of Pittsburgh Press](#).

