

Los *acto-espacios* y los *espacios queer*
con una aplicación a la obra *Don Juan Tenorio*

Francisco Manzo-Robledo
Washington State University

La literatura, a veces mejor que la vida real, se presta para el estudio de prácticas de los miembros de una sociedad. Las obras creativas como reflejo de ésta, aunque sea parcial, son documentos que facilitan la corroboración de lo que sucede en la colectividad. La propuesta que sigue, por lo mismo, no se limita a la literatura. Por el contrario, es aplicable a la vida diaria de cada quien. Sin embargo, es en la literatura donde mejor puede ejemplificarse. La explicación teórica que se propone a continuación no es única en su esencia pero sí en su orientación. Sin embargo, podría asignársele una base sólida en el estructuralismo de A. J. Greimas, el cual provee "a complete inventory of possible human relations (sexual, legal, etc.) which, when applied to text strategies, will allow the analyst to discover the possibilities which are not said. This 'not said' is the repressed History" (Raman Selden and Peter Widdowson 97), pero es en la teoría *queer*¹ en donde principalmente evoluciona. En este ensayo, una vez expuesta la teoría necesaria, se aplica a la obra *Don Juan Tenorio* (1844) de José Zorrilla (1817-93), para encontrar "la historia reprimida." Esta obra se escoge por ser un texto de sobra conocido. Sin embargo, como se dijo anteriormente, la utilidad de la teoría por proponer no se restringe ya que puede emplearse en cualquier obra literaria que modele conflicto(s) de relación social, y de la misma manera, a los que se manifiestan en la vida de cada quien.

En el estudio y análisis de la literatura, es común efectuar estudios formalistas de cómo la obra creativa maneja las instancias en la que se desarrolla el proceso discursivo: temporalidad, espacialidad y acción. El interés principal de este ensayo se centra en la unidad de *espacio*, una cierta unidad de *espacio*. La unidad de espacio a proponer difiere en gran manera a la que tanta atención ha merecido desde el punto de vista formal y que posiblemente sea todavía de mayor interés en el género teatral. Para el caso de la literatura, la propuesta parte de lo que está escrito en el texto sea cual fuere su género; aquí se hace referencia al teatro por ser el campo en donde con mayor reiteración se cita aunque con una connotación muy disímil. Por ejemplo, Patrice Pavis (cit. en Luzuriaga 50) ofrece una clasificación de la unidad teatral de espacio de la siguiente manera: *dramático* (**simbolizado**, el construido en la imaginación por el lector o espectador a partir de las pistas en el diálogo, lo que está escrito, es decir, la didascalía--en el texto--el decorado--en el escenario); *escénico* (**simbolizante**, el que el montaje hace visible sobre la escena), *lúdico* (el creado por los movimientos de los actores durante la representación) y *metateatral* (cuando el espacio lúdico se encuentra dentro del espacio dramático). Durante la puesta en escena, el espacio dramático puede unirse al espacio teatral en la mente del espectador.²

Dentro de la corriente de la crítica marxista, Fredric Jameson en su ensayo "Cognitive Mapping" (1988), alude a un cierto espacio, un espacio, dice él, quizá inexistente; es el espacio del conocimiento total.³ La idea del mapeo cognoscitivo puede ser utilizada en cualquier área del conocimiento. En nuestro caso, la sola aplicación del mismo no es conveniente porque en ese amplio

espacio total se pierde lo que en el desarrollo de este ensayo se desea resaltar. Sin embargo, ese espacio del conocimiento (parcial, la más de la veces) también está presente, y es por esta razón que se le trae a colación.

En este ensayo se propone la existencia de unos espacios diferentes a los arriba mencionados, pero que bien se pueden desarrollar dentro de esos mismos. Los espacios tienen que ver con el discernir, el hacer o no hacer algo, de los personajes, con su actitud; tienen que ver con sus acciones, con sus actos. Los espacios también se derivan de lo que dice el narrador (si lo hay en la obra literaria) con respecto a otros o para sí mismo, es decir, si los juzga o solamente los apunta como si no tuvieran trascendencia. En gran parte, los espacios se definen por medio de lo que está escrito en el texto y de lo que finalmente el lector "admite" o no de *su* lectura, su tipo de lectura como crítico. Por medio de la lectura de un texto, se efectúa una relación sintagmática de comunicación narrador-texto-lector. El narrador, además de su intervención "relatora," de cierta manera es el director de cómo se presentan los hechos. El narrador tiene el "poder" (conferido por el autor) de "manejar" la aparición de los eventos ante el lector, aunque no del hecho mismo (si es narrador "honesto"), "maneja" los tiempos y, en ocasiones, califica las acciones. Por su grado de "libertad," el narrador puede convertirse, sin ser parte de la acción, en un reproductor de la ideología en él prevaeciente (conferida por el autor). Todo esto se da en el espacio de la *acción* (lo que hace o desea hacer un personaje) y que cataloga a la misma como buena/mala, aceptable/no-aceptable, pecaminosa/no-pecaminosa, que la pone dentro/fuera del margen. Es el espacio del proceder, es el *acto-espacio*. El *acto-espacio* puede percibirse a través del discurso (esa realización de la lengua durante el proceso de comunicación) en el texto o por medio del discurso oral y el de acción en el teatro. En los *acto-espacios* los personajes se encuentran circunscritos a lo que puede o no hacer/aceptar o no del proceder de él mismo (convirtiéndose en agente de acción) o de los otros (convirtiéndose en agente que juzga). El campo de acción, es decir el "área" de cualquier *acto-espacio* es suministrado al conjunto *accionante*(personajes, narrador, etcétera) por el autor quien por este hecho proporciona a su constructo un bagaje ideológico y, por ende, una liga ideológica autor-texto queda definida; así podemos hablar del autor y su obra literaria.

En la configuración de cualquier *acto-espacio* intervienen varios factores. Sin embargo, dos son los que más influyen. Estos factores son fuerzas que, por su preeminencia, definen al *acto-espacio*, lo delimitan, y pueden también estar en diferentes estados subrepticios: en *pugna* o confrontación continua (como resultado el espacio-actante es un agente rebelde, en duda, en batalla contra el sistema); en *equilibrio* (agente neutro, el espacio-actante acepta la "normalidad" de las cosas sin cuestionarlas en absoluto); o una fuerza completamente *dominante* sobre la otra (agente dominado/liberado, convencido, defensor).

La primera fuerza está constituida por las limitantes sociales, costumbres, tradiciones, formas y medidas de hacer las cosas de acuerdo al "buen actuar" o los valores sociales y religiosos; es lo que impone la sociedad. Todo lo anterior trata de circunscribir el campo de acción presionando para que los actos del espacio-actante queden dentro de esa delimitación. Esa fuerza conforma la "conciencia" del personaje, es la presión del sistema sobre el individuo que trata de colocar la carga virtual que

representa "el bien social." Esta fuerza, hegemónica de origen, trata de ocluir. En su conjunto, podemos decir, son los impuestos por la sociedad patriarcal.⁴

La otra fuerza es la voluntad del mismo personaje (otorgada a discreción también por el autor) para delinquir, transgredir, o aceptar los límites impuestos como barreras por respetar; es un salvoconducto para ser "buen ciudadano." El espacio-actante puede rebelarse abierta o sutilmente o manifestarse para "salvaguardar," contra otros, los valores en cuestión. En estas condiciones el agente se conforma a los impuestos. En la confrontación de fuerzas, esta segunda trata de escindir, desplazar los límites de acción compulsiva, o bien, presionar de una u otra forma para mantenerlos incólumes, pudiendo reducir su propio *acto-espacio* (hacia lo conservador). Es este ejercicio continuo de acción-reacción lo que define al *acto-espacio*.

En la obra literaria, todo personaje (de cierta importancia) tiene este espacio y entre el conjunto de *acto-espacios* no existe homogeneidad, ni aun cuando todos sus poseedores cumplan las limitantes que el sistema impone; existe sí una coexistencia, ya que la "textura" o topografía depende de la intensidad con que se cumplan esas limitantes, teniéndose, por ejemplo, desde el fanatismo hasta la "liviandad," hasta el conformismo. Así pues, en una obra literaria se puede observar una heterogeneidad de *acto-espacios*. Es decir, las áreas que los definen no son iguales, con más o menos holgura, aunque las limitantes sean las mismas.⁵

Así como el *acto-espacio* de los personajes queda delimitado, el del narrador queda marcado por su propio discurso. Sin embargo, como su posición es la de un "operador", existe un arreglo convenenciero de lo que se narra. El *acto-espacio* del narrador tiene capacidad para expresarse ante el lector/crítico por medio de la exposición de juicios con respecto a los personajes o sus acciones y con la omnisciencia como poderosa herramienta en el proceso. De esta forma, el narrador puede proponer al lector/crítico una versión ideológica de lo que sucede. En este proceso, el lector puede dejar sin cuestionar la veracidad del mismo narrador que bien puede tener una agenda diferente a la que se marca en la superficie, logrando al final arreglos contrarios a los superficialmente propuestos, funcionando igual que una alegoría.

Debe hacerse notar que los contenidos en la obra literaria también pueden o no interferir con el *acto-espacio* del lector/espectador/crítico. Este último *acto-espacio* está delimitado por las mismas fuerzas antes apuntadas, pero la transgresión es una responsabilidad personal aunque sujeta a las mismas presiones: de la familia, sociales, profesionales, etcétera. De esta forma, el lector puede o no aceptar la propuesta en la obra creativa. En este proceso se producen diferentes esquemas, siendo el de más interés el *activo*, o sea el de oposición/aceptación, hechor/defensor, originándose un alejamiento/acercamiento entre obra-lector/espectador/crítico, lo cual es uno de los factores importantes en el "gusto" por la obra literaria. ¿De qué depende la reacción crítica del lector? Al igual que los personajes, el narrador y el autor de la obra, el lector/espectador/crítico tiene un *acto-espacio* definido, construido por el sistema a base de vivir en él todos los días. Al leer una obra, el lector no puede dejar de lado su bagaje ideológico a menos que en forma consciente se lo proponga para efectuar una lectura abierta sin conjeturas *a priori*. La más grave de esas conjeturas, hecha en

forma consiente o no, es la del patriarcado considerado como medio único de vida para la sociedad. En el lector "inconsciente" de esos presupuestos, la tensión producida en el enfrentamiento implícito-ya que privilegiar al patriarcado significa *marginación automática* de otras ideologías válidas y que por lo mismo representan riesgo al sistema-pasa desapercibida. En otras ocasiones, el lector interioriza esa tensión y la acepta como algo que no se da con frecuencia, como algo "pasajero" que sólo en la literatura, en la ficción, o en los medios marginados existe. Por ejemplo, la existencia de lesbianismo, homosexualidad, SIDA, etcétera. Otras veces, la obra sirve para reafirmar, a manera de excusa, el porqué de la marginación a todo lo que no encuadre en el *espacio* patriarcal; en estas instancias el mensaje queda latente, descifrable con las herramientas correctas. Un ejemplo concreto es la novela mexicana *Los muros de agua* (1941) de José Revueltas (1914-76), la cual es considerada por los críticos como una novela de crítica marxista, pero el discurso allí utilizado por el narrador, conlleva fuertes tintes homofóbicos, a la postre, sirviendo como excusa para la marginación de individuos con orientación sexual fuera del *espacio* patriarcal.⁶

En las obras literarias, entre diferentes personajes, surgen conflictos ya que los *acto-espacios* pueden translaparse unos sobre otros. Estos conflictos son los que las obras tratan de resolver durante el desarrollo de la trama. Ocurrido el conflicto, la solución conspicua será la que la ideología hegemónica proponga en base a los impuestos. Es decir, la sociedad no admite estrategias de arreglo desemejante a las que garanticen la "solución" del conflicto de acuerdo a sus mandatos; por lo cual, el argumento se cierra. Cuando la solución se da fuera del espacio hegemónico, es cuando se recurre a un *espacio-queer*, con normas de acción y comportamiento distintas a las gobernantes. Así entonces, se tiene la obra contestataria, aunque puede, aún así, representar el privilegio de una ideología sobre otra. El sistema social, como colectividad, es poseedor de un *espacio-patriarcal*, fuera de él se desarrolla el *espacio-queer* ya que entre los dos surgen grandes diferencias: el primero cierra el argumento imponiendo límites, el segundo trata de abrirlo para la libre elección. El acto contestatario tiene como función principal exceder el *espacio-patriarcal* que el sistema defiende (no necesariamente del patriarcal en su totalidad, ya que puede estar circunscrito a la crítica del sistema económico solamente). En la literatura, la obra contestataria puede manejarse en el plano alegórico, quedando entonces el mensaje de resistencia encubierto en espera de que el lector/crítico "descubra" el significado de la denuncia, o el mensaje puede ser franco y claro. Cualquiera que sea el caso, lo importante es que el autor de la obra se ve obligado a hacer uso del discurso del dominante y en el intento de resistencia puede crear o proclamar otras injusticias. Es decir, aun cuando las acciones son contrarias al sistema, el discurso utilizado puede caer dentro del *espacio* hegemónico.⁷

La obra contestataria, contraria al *espacio* hegemónico, es aquélla en la que el autor, inconforme con lo que le plantea el sistema, escudriña otros espacios en donde la solución al conflicto pueda tener otras alternativas no aceptables en el espacio "normal." Estos son los espacios con perspectivas diversas para el análisis de lo sociocultural, de lo "diferente" en cuanto a orientación sexual, de lo ideológicamente marginado: el *espacio-queer*, en oposición al espacio-patriarcal. La utilización de un *espacio-queer*, no garantiza que el conflicto, expuesto en la obra sea "solucionado" o que la solución al mismo sea finalmente un acto *queer*, ya que las fuerzas del patriarcado pueden, al final, definitivamente prevalecer. Es decir, todo regresa a la "normalidad."

Es obvio que en ninguna sociedad encontramos *acto-espacios* interminables, libres de fronteras limítrofe. Siempre existe un acomodo al cual el individuo debe ajustarse so pena de apercibimiento. En los párrafos anteriores ya se han mencionado, en forma general, varios de los orígenes de los limitantes del *acto-espacio*, a continuación se ofrece, como ejemplo, una aplicación . No es el intento el análisis de la obra en sí, sino más bien, la aplicación de los conceptos antes vertidos; para utilizarlos se debe leer contracorriente es decir, desde una visión *queer* que como dice Foster "propone abrir el debate, no cerrarlo" (7) con modelos restrictivos. La teoría *queer* permite entonces la propuesta de modelos alternativos liberados de las restricciones hegemónicas.

De la obra, se escogen los textos en donde mejor se caracterizan las tensiones en las relaciones interhumanas. En el drama por analizar, interesa la creación de espacios por parte del autor para lograr una resolución al conflicto creado en el texto de la obra. Con este análisis, además de mostrar la aplicación de los espacios propuestos, se manifiesta que Zorrilla crea un espacio cuyo clímax se produce al final con las escenas impactantes de la salvación de Don Juan; en ese espacio Zorrilla hace uso (a su manera) de elementos de la tradición católica, pero los transforma de manera que se ajustan a su objetivo final: la redención de Don Juan.

En *Don Juan* encontramos que Zorrilla (autor implícito) delinea para cada personaje un *acto-espacio* sujeto primordialmente a la voluntad en contra o a favor del cumplimiento de las restricciones sociales establecidas: no matar, obedecer a los padres, respetar los lugares consagrados, no fornicar, no desear la mujer del prójimo, etcétera. Los espacios creados para los personajes son disímiles. Al no haber cierta homogeneidad, suficiente para un acomodo de conveniencia social, se produce el conflicto, el desorden, ocurre la transgresión. Estos espacios, junto con la resolución final del conflicto, constituyen la *dianoia* de la obra, la visión del mundo desde dentro del texto y presentada al lector (o al voyeur en el teatro). El espacio de acción referido, y perteneciente a cada personaje, es finalmente delimitado por las restricciones sociales--los Diez Mandamientos, en el caso de la religión católica--y la voluntad de transgresión del personaje (conferida por Zorrilla). Aquí se presume que el personaje tiene conocimiento de esas limitantes--el bagaje social, ejes de referencia en el espacio del actuar social--y al ir en contra de ellas se efectúa un acto de transgresión-perdonado, en el catolicismo, únicamente con la confesión, contrición y la penitencia.

La obra teatral *Don Juan Tenorio* (aquí se usa la edición crítica de Dámaso Chicharro), obra del periodo romántico, presenta una gran variedad de temas para el análisis crítico.⁸ Por otro lado, *Don Juan Tenorio*, es una obra modelo de la sociedad masculinista en donde la trama se centra sobre la conquista del otro: por medio del duelo o por medio del acto sexual. En el primer caso existe violencia; en el segundo caso, además de la violencia inherente, existe el engaño a la mujer como objeto deseado exclusivamente para el placer--con excepción de Doña Inés al final, que sirve de herramienta para llenar la agenda del autor. En esta obra, la violencia y la seducción (¿estupro?) se presentan como propiedad exclusiva del hombre--curiosamente, reflejando la realidad de nuestra sociedad en donde el abuso sexual es problema *exclusivo* del hombre y no de toda la sociedad (como lo sería por ejemplo el uso de drogas, alcoholismo, o tabaco). La mujer es, finalmente, el objeto que conquistar, negándosele o por lo menos no presentando su derecho al deseo y goce sexual, su

capacidad de seducción y su libre albedrío. Así, los conflictos se producen bajo el manto de la masculinidad.⁹

Por otro lado, las complejidades de la obra hacen que los críticos se contradigan. Por ejemplo Joaquín Casalduero en "Aciertos y popularidad de *Don Juan Tenorio*" dice: "El éxito asombroso de *Don Juan Tenorio* puedo explicármelo por *su falta de complejidad. Falta de complejidad, es claro, que ha sido considerado como uno de sus mayores defectos*" (el subrayado es mío 233). A este respecto, Claude Cymerman sugiere que la segunda parte de la obra destruye la unidad obtenida por Zorrilla en la primera parte y prácticamente podría ser eliminada (cit. en Mansour 252). Sin embargo, ¿es la falta de complejidad lo que atrae al público a ella?, o ¿es que la fácil lectura de la misma, no es más que una retroalimentación de lo que la gente desea fuera del *acto-espacio* personal?

En la primera parte, primer acto (titulado por el autor como "Libertinaje y escándalo"), primera escena, de entrada tenemos la didascalía que dispone primeramente un espacio escénico propicio para la transgresión: el espacio del carnaval, el espacio de las máscaras, la música, la diversión popular, en donde se suspenden las normas convencionales de comportamientos y las reglas sociales establecidas se relajan y como dice Buttarelli:

A fe
que eso es muy fácil, señor.
Las fiestas del Carnaval,
al hombre más principal
permiten, sin deshonor
de su linaje, servirse
de un antifaz, y bajo el,
¿quién sabe, hasta descubrirse,
de qué carne es el pastel? (88)

Como veremos, existen ejes referenciales que aluden al "buen actuar" para indicar que lo que se llevará a cabo en la taberna, está fuera del orden ético y moral. Bajo este clima "licencioso" las primeras palabras de la escena pertenecen a Don Juan con un deíctico condenatorio contra los que infringen su espacio de concentración: "¡Cuál gritan esos malditos!" (79). De esa forma se presenta al mayor transgresor y de esa forma quizás, se trata de jugar con la catarsis y empatía para el héroe trágico: Don Juan contra los demás, aunque no le faltan ayudantes.

En las primeras escenas, en la taberna, casi todos los personajes importantes se encuentran bajo el mismo espacio escénico. Por ejemplo, Don Gonzalo y Don Diego, ambos con antifaz, protestan con soliloquios su presencia en la taberna, se sienten a disgusto, fuera de lugar, en un espacio "no convencional" para ellos: "(¿Que un hombre como yo [...])" (90); "(¿Que un hombre de mi linaje [...])" (91), y posteriormente expresan con mayor fortaleza su desaprobación por el actuar de Don Juan y el de Don Luis que se ha mostrado casi paralelo. De esta manera vemos entonces que Don Gonzalo y Don Diego muestran los límites de sus *acto-espacios*. Por un lado muestran que defienden

los valores de la sociedad y por otro, protestan por la transgresión de Don Juan y Don Luis. Don Gonzalo y Don Diego presentan el *acto-espacio* de los valores impuestos y con su actuar muestran que los límites han sido transgredidos por los dos aventureros:

Gonz.¹⁰ ¡Insensatos! ¡Vive Dios!
que a no temblarme las manos
a palos, como a villanos,
os diera muerte a los dos! (109)

y en otra parte:

Diego. Sí vamos de aquí
donde tal monstruo no vea.
Don Juan, en brazos del vicio
desolado te abandono
me matas..., más te perdono
de Dios es el santo juicio. (112)

Por otro lado, Don Luis, también muestra la limitación de sus acciones cuando Don Juan le convence de que fue vencido por la cantidad de sus conquistas y demás hechos. Hasta allí llega, su *acto-espacio* queda definido; Don Luis acepta su derrota, proponiendo a Don Juan otra transgresión: conquistar a una novicia "que esté para profesar" (107). Aquí Don Luis muestra sus limitantes (cuya fortaleza es auxiliada por la presión del matrimonio próximo) y no tiene voluntad de rebasarlas más buscando sólo meter a Don Juan en otro desafío.

Don Juan por su parte, muestra la voluntad para transgredir los límites sociales del orden conformista heterosocial--la voluntad de ampliar más su *acto-espacio*--al apostar tanto sobre la conquista de Doña Inés en el convento así como la de Doña Ana futura esposa de Don Luis. Aparentemente, la conquista sexual es lo que afianza la masculinidad tanto de Don Luis como la de Don Juan. Es interesante lo que Gregorio Marañón dice al respecto:

Ahora bien; lo típico del varón perfecto es, precisamente, la gran diferenciación del objeto amoroso; su localización en un tipo femenino fijo, capaz de pocas modalidades y muchas veces de ninguna. El amor del varón perfecto es estrictamente monogámico o reduce sus preferencias a un corto repertorio de mujeres, generalmente parecidas entre sí; en suma, como otra vez he dicho, a un juego de variaciones limitadas sobre un mismo tema. (76)

El problema aquí es que las conquistas de Don Luis y Don Juan no tienen nada que ver con el amor, tienen que ver sí con el placer erótico y el dominio del otro; tampoco se trata de una "indecisa varonía" (Marañón 77), concepto que "sólo encontró adeptos entre algunos intelectuales de tercera fila (Agustín, 1928; Nubiola, 1951), pero fue tenida en cuenta por los de primera y segunda" (Fernández Cifuentes 28). La propuesta de Marañón (siguiendo a Freud) bordea en una

homosexualidad latente en Don Juan. Sin embargo, el patriarcado impone el orden en lo sexual (con la monogamia y el heterosexismo); ambos, Don Luis y Don Juan, transgreden los impuestos con sus *acto-espacios*. En ningún caso vemos que exista, en el texto de la obra, el deseo de cualquiera de los dos en tener relaciones sexuales con uno de igual sexo:

Luis. *Sólo* os falta en justicia.

Juan. ¿Me la podéis señalar?

Luis. Sí, por cierto: una novicia
que esté por profesar.

Juan. ¡Bah! Pues yo os complaceré
doblemente, porque os digo
que a la novicia uniré
la dama de algún amigo
que para casarse esté. (el subrayado es mío 107)

Ese *sólo* en la cita anterior propone que no hay otra relación sexual que explorar más que la propuesta. La única transgresión restante a Don Luis es la de aceptar la contrapropuesta de Don Juan. Don Luis pone en riesgo a su prometida bajo el pretexto de que no sería posible el triunfo de su contrincante. No desea concederse una retirada humillante ya que quedaría en claro la duda sobre el cariño para él y la honestidad de su amada ante el acoso de Don Juan. Así entonces, el *acto-espacio* (dionisiaco) de Don Juan ha entrado en conflicto con el de los demás (apolíneo), incluyendo el de Don Luis (ahora contrario a Don Juan), precisamente por su voluntad de transgredir las normas de la sociedad. Este afán de transgresión por parte de Don Juan causa el desorden que Zorrilla trata de resolver precisamente en la segunda parte del drama. Además de lo antes expuesto, con el *acto-espacio* proporcionado a Don Juan, se (des)valora la relación romántico-sexual con Don Juan como el rebelde que incita a la liberación, tratando de destruir las bases monológicas del orden social: la monogamia, reproducción, estabilidad, orden. La vida licenciosa de Don Juan llega a su fin cuando su *acto-espacio* se restringe y queda establecido al enamorarse de Doña Inés:

Juan. Comendador,
yo idolatro a Doña Inés,
persuadido de que el cielo
nos la quiso conceder
para enderezar mis pasos [. . .] (185)

Don Juan hace a Doña Inés el objeto de su preocupación, que es precisamente lo que la ideología patriarcal desea: una mujer "fuerte" que pueda ayudar al hombre a "enderezar" sus pasos.

Como se ha visto, todo personaje de importancia¹¹ tiene su *acto-espacio*, y en la obra, el de Doña Inés es especialmente notable. Mi visión se opone a la de Alborg (cit. en Chicharro 41) el cual considera a Doña Inés débil, un "personaje poco hecho, movido a voluntad del autor." El *acto-espacio* de Doña Inés es asignado por el autor; pero la debilidad vista por Alborg es valorativa, ya de acuerdo a la sociedad, Doña Inés, como mujer, no debe transgredir los límites impuestos. Según Alborg, Doña Inés es débil porque cae en las redes de Don Juan. Suponiendo que Doña Inés es consciente de las consecuencias futuras de irse con Don Juan (y no hay nada en el texto que lo contravenga), de la misma manera, pero visto al contrario, se puede decir que Doña Inés tiene fortaleza suficiente (asignada por Zorrilla) para ir en contra de los límites del *acto-espacio* inicial y tratar de conseguir lo que quiere--bien sea únicamente el goce sexual; después de todo, ella es la que tiene más que perder ante la sociedad y ante ésta ella es transgresora en mayor forma que Don Juan--al huir y aceptar irse con él--y para eso se requiere fortaleza, para vencer el límite impuesto por la colectividad. Doña Ana por otro lado, también es transgresora--cuando acepta pasar la noche con Don Luis antes del matrimonio--pero esa transgresión se pierde por el engaño de Don Juan. En la obra de Zorrilla, Doña Inés es la única mujer que emplea su voluntad para expresar deseo erótico-sexual--algo contrario a la norma masculinista. A la postre, Doña Inés falla como modelo de rebeldía ya que vuelve a la pasividad y en espera del hombre de sus amores; sirve para cumplir su destino asignado al modelo de la mujer sacrificada por el bien del hombre.

¿Pero cuál es definitivamente el conflicto que Zorrilla desea resolver? Para el fin de la primera parte, Don Juan ha transgredido las normas de conducta social y religiosa. Allí, Don Juan ya es un sacrílego, asesino, y en su descargo, un ser apesadado, empujado por las circunstancias--un "héroe romántico." El conflicto, en el que Don Juan ha caído, no tiene resolución social aceptable--si descartamos la pena de muerte o la cárcel como solución "romántica"--y es esto lo que hace a la obra única en su complicación. La supuesta sencillez, mencionada anteriormente, no existe. En realidad Zorrilla mete al héroe romántico en un atolladero del cual, para redimirlo, debe inventar otro espacio para que allí se inserte la posible solución al conflicto: la salvación de Don Juan por el amor de Doña Inés.

En la segunda parte, los espacios utilizados por Zorrilla se complican. En esta parte vemos como se crea un espacio escénico "visible" sólo para Don Juan (y nosotros lectores/espectadores) y no para Avellaneda y Estrella (de ahí la pelea entre Don Juan y ellos). Este espacio pertenece a los muertos incursionando parcialmente en el espacio escénico de Don Juan o vice versa. Este espacio se hace necesario para intentar una solución alterna al conflicto, es el *espacio-queer*. Este espacio queda muy por fuera del que está limitado por las convenciones sociales, es un espacio moldeado ante la inoperancia y la cerrazón, el conflicto es irresoluble en el espacio "real" de la sociedad, las limitantes impuestas no permiten una salida apropiada al deseo de Zorrilla. Hay que tomar en cuenta que la solución de la salvación de Don Juan no cumple con las leyes sociales, pero sí con las enseñanzas bíblicas de misericordia, por esto, Zorrilla utiliza al amor como vía de acceso al *espacio-queer*, al espacio donde la transgresión tiene arreglo.

En la religión judeocristiana se tienen varios ejemplos del "sacrificio" humano por "amor,"¹² el más conocido: la inmolación de Cristo Jesús por amor a los humanos. De acuerdo a las enseñanzas cristianas Jesús es la oveja del holocausto en redención por las transgresiones de los hombres. Este modelo es el que sigue Zorrilla en la persona de Inés. El amor de Doña Inés, junto con el arrepentimiento de Don Juan, logran la salvación del mismo. Zorrilla crea un *espacio-queer* para resolver el conflicto, pero la solución misma no es un acto *queer*, ya que el acto, extraño en sí (el hecho de que dos difuntos se conjuguen para la salvación de ellos mismos), hace uso del lenguaje del patriarcado: el amor de la mujer que todo lo limpia, la mujer sacrificada en aras del hombre. Entonces, el acto de rebelión iniciado por Don Juan, termina con el convencionalismo del amor por una mujer (monogamia). De igual manera, se puede decir que Zorrilla se vence ante la sociedad patriarcal, invocando el perdón (como varias veces buscó el perdón de parte de su padre) para el transgresor por medio de la intervención divina, algo que la sociedad creyente no podría negar ya que la enseñanza es que Dios es todo misericordia. Don Juan, entonces regresa al redil. Zorrilla crea estos espacios y personajes, y con éstos nos propone un reflejo de la sociedad: los defensores de los valores de la sociedad--Don Gonzalo y Don Diego; eventualmente también Don Luis; los que transgreden--Don Juan, Don Luis, Doña Inés y debo incluir aquí a Brígida, cuyo *acto-espacio* es delineado sin que ella efectúe acto directo más que su labor de "facilitadora" en beneficio de Don Juan; los "espectadores" en la obra--criados, capitán Centellas, Avellaneda, quienes representan a ese segmento de la sociedad que sin llevar a cabo las "proezas" de los transgresores, las admiran.

La obra de *Don Juan Tenorio*, representa una historia de una revolución fallida. El personaje de Don Juan cae al final en los convencionalismos de los cuales deseaba escapar. Los *acto-espacios* son utilizados para elaborar el conflicto y posteriormente se utiliza un *espacio-queer* en busca de un desenlace satisfactorio; hasta aquí la obra es contestataria. Sin embargo, en el acto final de la salvación, Zorrilla echa mano del bagaje convencional hegemónico para proveer un final feliz, resultado del arrepentimiento de la vida caótica anterior, y así mismo el resultado último es moralista ya que sin el arrepentimiento, Don Juan junto con Doña Inés, de acuerdo al mismo texto (y de acuerdo a las creencias religiosas), serían condenados al fuego eterno.

Concluyendo, en la primera parte de este ensayo se expone la teoría de base para los *espacios* propuestos. Ciertamente, la teoría guarda una semejanza con la del estructuralismo. Sin embargo, los *espacios* planteados, a diferencia del estructuralismo, traen al plano de la discusión los conflictos producidos por circunstancias que intervienen en las decisiones humanas, sobre todo, la compulsión por parte de la ideología hegemónica para el resguardo de los valores morales de la sociedad. Sin duda, el valor de estos *espacios*, en el cometido de la crítica literaria, quedaría sensiblemente reducido sin efectuar una lectura contracorriente, una lectura *queer*. En la segunda parte del ensayo, se usa la obra de *Don Juan Tenorio* para demostrar cómo usar los *espacios* a manera de herramienta de crítica. De hecho, los *espacios* pueden utilizarse, con la función propuesta, en cualquier texto literario en donde se expongan conflictos producidos por las acciones de personajes. De igual manera, basta con mirar alrededor, en el vivir de cada día, para conceptualizar los *acto-espacios* dentro de los cuales cada quién actúa y cómo al translaparse unos sobre otros, se producen conflictos.

¹ Resulta muy complicado el intento de castellanizar este vocablo, al igual que el de *gay*. Mientras que en la academia anglo-sajona se ha adoptado despojándolo de todo significado peyorativo, en el español no existe el término con una correspondencia completa, ya que términos como "raro," "diferente," "extraño," "curioso," propuestos por el *Oxford Spanish Dictionary* (1994), conllevan un significado marginal que los torna homofóbicos. Por otro lado, David W. Foster define a la teoría *queer* así: "A field of and research concerned with how social and cultural constructions affect sexual identity and gender. It proposes that sexual identity is never natural and is not simply the consequence of biological determination. Sexual identity is, rather, the consequence of a process of social and cultural construction whereby a series of circumstances, forces, and practices interact to create for an individual a sexual identity" (personal communication).

² La proxémica, que es la técnica de la utilización de los diferentes tipos de espacio (escénico; interpersonal: entre actores, entre actores y espectadores, entre espectadores y espectadores; y el arquitectónico), amplía el concepto de espacio al conjugar al espacio físico con el de relación.

³ Una explicación elemental de este seudoespacio puede derivarse considerando, por ejemplo, la angustia que uno podría padecer en una gran urbe sin el panorama total de ella. Es decir, el encontrarse dentro del caos citadino sin el mínimo conocimiento de las calles, los sentidos del tráfico vial, los monumentos que pudieran cumplir como puntos de referencia; es decir, ignorar todo lo que bien podría asistir al individuo para fines de orientación en el arreglo urbano de una metrópoli. Bajo esta circunstancia, no se tiene el discernimiento y, por lo mismo, no se puede efectuar un mapa "orientador." Así entonces, el sujeto se encuentra desorientado con el caos urbano. La ansiedad aludida se disipa conforme la persona va adquiriendo esa percepción orientadora. Obteniendo el conocimiento "total" de una sociedad, uno puede estar capacitado para conformar tácticas de solución a los problemas político-sociales de la misma.

⁴ Es decir, en donde el discurso es dominado por los hombres y por lo mismo la ideología queda así marcada.

⁵ Por ejemplo: la posición de autoridad de un personaje le posibilita el uso del poder para beneficio personal. Es decir, su *acto-espacio* es ampliado artificialmente, dando la impresión de que sus actos son lícitos.

⁶ El ensayo "El discurso homofóbico: el caso de *Los muros de agua* de José Revueltas" será publicado en *Chasqui* en noviembre de 1998.

⁷ Por ejemplo, una novela con ideología marxista, usando un discurso homofóbico.

⁸ Ermanno Caldera en su discusión de "Los temas del teatro romántico" se refiere, de manera sucinta, al *espacio* como materia importante en las obras románticas, más que nada al paisaje "en estrecha relación con la situación cronológica de lo que se narra" (207).

⁹ Una forma obvia de definir masculinidad es recurriendo al *Diccionario de la Real Academia Española* (Vigésima Primera Edición): "Cualidad de masculino," y esto último: "varonil, enérgico" lo cual nos llevaría a definir varonil, etcétera, etcétera. Por lo anterior me inclino a definirla, para el objetivo planteado, como todo tipo de manifestación para mostrar fortaleza física, sexual, en respuesta a una influencia real o imaginaria externa (como es la del patriarcado) que cuestiona o exige del hombre esa capacidad.

¹⁰ La forma en que se señalan los parlamentos de los personajes (por ejemplo: Diego., Juan.) pertenece a la edición crítica mencionada al principio de la segunda parte del ensayo, por lo cual aquí se respeta dicha forma.

¹¹ Todo aquel personaje cuya participación puede influenciar el curso de la acción en la obra literaria.

¹² El intento de sacrificio del hijo de Abraham es uno, otro es el sacrificio de Santa Inés, por amor a Dios.

Obras citadas

Caldera, Ermanno. "Los temas del teatro romántico." Francisco Rico 205-15.

Casalduero, Joaquín. "Acierto y popularidad de *Don Juan Tenorio*." Francisco Rico 233-38.

Chicharro, Dámaso, ed. *Don Juan Tenorio*. Málaga: Colección Agora, 1982.

Díaz-Plaja, Guillermo. "Perfil del teatro Romántico." Francisco Rico 201-4.

Fernández Cifuentes, Luis, ed. *Don Juan Tenorio*. Barcelona: Crítica, 1993.

Foster, David W. *Producción cultural e identidades homoeróticas: teoría y aplicaciones*. San José: Ed. de la U. de Costa Rica, 1997.

Jameson, Fredric. "Cognitive Mapping." *Marxism and Interpretation of Culture*. Ed. Cary Nelson and Lawrence Grossberg. Urbana: University of Illinois Press, 1988. 347-57.

Luzuriaga, Gerardo. *Del absurdo a la zarzuela: glosario dramático, teatral y crítico*. Ottawa: Girol Books, 1993.

Mansour, George P. "Parallelism in *Don Juan Tenorio*." *Hispania* 61 (1978): 245-53.

Marañón, Gregorio. *Don Juan*. Novena ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1960.

Rico, Francisco, ed. *Historia crítica de la literatura española*. Barcelona: Crítica, 1982.

Selden, Raman, and Peter Widdowson. *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*. 3rd ed. Lexington: The University Press of Kentucky, 1993.