



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Unidad Iztapalapa

**JUAN GARCÍA PONCE E INÉS ARREDONDO:
MODELOS PARA UNA
HERMENÉUTICA ERÓTICA**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
DOCTOR EN HUMANIDADES
(ÁREA DE TEORÍA LITERARIA)

PRESENTA:
MARITZA MANRÍQUEZ BUENDÍA

ASESORA:
DRA. LUZ ELENA ZAMUDIO RODRÍGUEZ

MÉXICO, D. F.

MARZO 2010

**JUAN GARCÍA PONCE E INÉS ARREDONDO:
MODELOS PARA UNA
HERMENÉUTICA ERÓTICA**

A la sonrisa de Tristán,
al beso de Everardo

A Luz Elena,
aliada entrañable

ÍNDICE

Coincidencias y desafíos, amantes y *voyeurs*, p. 1.

INTRODUCCIÓN

Planteamiento para una hermenéutica erótica

CAPÍTULO 1

- 1.1. Espuma de la vida. Aspectos hermenéuticos, p. 12.
- 1.2. El erotismo como excedente de sentido, p. 22.
- 1.3. El amor como excedente de sentido, p. 35.

Poética del *voyeur*

CAPÍTULO 2

- 2.1. La celebración de la belleza: “Retrato” (tres niveles hermenéuticos), p. 49.
- 2.2. Cuando el *voyeur* despierta: “El gato” (tres niveles hermenéuticos), p. 58.
- 2.3. Triste referencia al *voyeur*: “Rito” (tres niveles hermenéuticos), p. 66.

Poética del amor

CAPÍTULO 3

- 3.1. El secreto del caracol: “Wanda” (tres niveles hermenéuticos), p. 76.
- 3.2. El beso: “Olga” (tres niveles hermenéuticos), p. 85.
- 3.3. La erótica del grito: “Mariana” (tres niveles hermenéuticos), p. 95.

La zona del mito

CAPÍTULO 4

- 4.1. Acteón, perro que ladra a la luna: mito del *voyeur*
(cuarto nivel hermenéutico), p. 105.
- 4.2. Yo te tengo a ti, que eres mi lumbre: mito del amor
(cuarto nivel hermenéutico), p. 116.

Cuando los mitos se tocan

CAPÍTULO 5

- 5.1. La esfera de lo sagrado: amor y erotismo
(quinto nivel hermenéutico), p. 125.
- 5.2. La esfera de lo profano: amor y erotismo
(quinto nivel hermenéutico), p. 133.

Pudo llamarse espuma, p. 141.

CONCLUSIONES

Buscadores de absolutos:

Borges-García Ponce, Onetti-Arredondo

ANEXOS

- i. Incógnitas y motivos, p. 151.
- ii. Arredondo en Montevideo, p. 152.
- iii. “El Aleph” y la poética del *voyeur*, p. 157.
- iv. “El infierno tan temido” y la poética del amor, p. 160.
- v. Buscadores de absolutos, p. 163.

BIBLIOGRAFÍA, p. 165.

COINCIDENCIAS Y DESAFIOS, AMANTES Y VOYEURS

Introducción

Hago todo lo que puedo por parecer seco. Quiero imponer silencio a mi corazón, que piensa tener que decir muchas cosas. Cuando creo haber anotado una verdad, tiemblo siempre por si no escribí más que un suspiro.

Stendhal,
Del amor

Mi fascinación por la narrativa de Juan García Ponce y de Inés Arredondo parte de un desconcierto: la oferta ante un mundo que en apariencia resulta ajeno a mi tiempo y a mi circunstancia y que, no obstante, ejerce su poder de seducción. Desde la primera lectura noté un desafío: como si un algo más adentro invitara a examinar las palabras con detalle, como si esas mismas palabras hicieran surgir las preguntas. “El esfuerzo de comprensión empieza así”, explica Hans-Georg Gadamer, “cuando alguien encuentra algo que le resulta extraño, provocador, desorientador”.¹

Sí, ante García Ponce y Arredondo sólo percibí el desconcierto. Pero es éste un desconcierto que ambiciona y que pretende alcanzar la comprensión. De ahí las primeras preguntas: ¿cómo leer a García Ponce y Arredondo?, ¿desde dónde?, ¿cómo enfrentar la lectura de mi mundo a la lectura de otro mundo que en apariencia no me pertenece?

Me detengo: necesito inaugurar alianzas, abrazar al texto, estar dispuesta a perderme en él, participar en su porción de dolor y de gozo para emerger tocada, conmovida. Es indispensable transformar el acto de lectura en una coincidencia.

Esta tesis buscará la interpretación porque sólo a través de ella podré expresar mi pasión por la literatura, pasión entendida como un sentir y como un saber que ansía la creación de un discurso auténtico. Como cualquier otro lector, partiré de la literatura para encontrarme, para coincidir conmigo misma. Para ello, realizaré mi personal metamorfosis: de lector a *voyeur*, de lector a amante, es decir, intérprete. No asentaré definiciones ni –mucho menos– verdades inamovibles. Por el contrario, sostendré que lo esencial es la ruta, la metodología que la hermenéutica auspicia. Estoy convencida de que el fin último de la literatura es el silencio, eso que en García Ponce y en Arredondo a veces se llama amor y a veces se llama erotismo.

La inquietud de esta tesis se centra en la siguiente hipótesis: la textura simbólica de “Retrato”, “El gato” y “Rito”, tres de los cuentos de García Ponce, y la textura simbólica de “Wanda”, “Olga” y “Mariana”, tres de los cuentos de Arredondo, delatan la existencia de una poética del *voyeur* y de una poética del amor, cuyo fin similar es la

¹ GADAMER, Hans-Georg, *Verdad y método II*, p. 182.

búsqueda de lo sagrado; ambas poéticas mantienen lazos de convergencia y divergencia entre sí y funcionan como modelos para una hermenéutica erótica.

“El gato” se publica en *Encuentros* (1972), “Retrato” y “Rito” en *Figuraciones* (1982), “Olga” y “Mariana” son de *La señal* (1965), y “Wanda” de *Los espejos* (1988). No obstante, los cuentos se analizarán siguiendo el orden que las poéticas instauran a partir de sus elementos constitutivos: en “Retrato” se estudiará el concepto de belleza para García Ponce, en “El gato” y “Rito” se verán el rito, el sacrificio, la ceremonia y el espectáculo; en “Wanda” se explorará el concepto de belleza para Arredondo, en “Olga” y en “Mariana” se revisará la mirada, el sacrificio, el beso y el grito.

Con la lectura de los cuentos, la idea de las poéticas adquiere cuerpo, luego se precisa. Idea que se mueve, se continúa y se delimita, que fija su silueta y rellena sus contornos, muestra su originalidad y su dependencia. Como volátil idea, existen correspondencias con otras disciplinas (la filosofía y la psicología, por ejemplo), así como con diversos nombres: desde Pierre Klossowski, Robert Musil, Vladimir Nabokov, Alexandre Kojève, Pauline Réage hasta Leopold von Sacher-Masoch y Julia Kristeva, entre otros. Sin embargo, más que influencias o deudas literarias, las disciplinas y los nombres se arroparán siempre bajo una perspectiva literaria que autoriza la comunión.

Cabe exponer la suerte de “Retrato”. Hasta el momento no he encontrado comentario alguno acerca de este cuento, lo que puede ser causa de dos motivos: o la crítica ha preferido otros textos o “Retrato” ha sufrido serios descuidos de edición. En *Cuentos completos* (1997), recopilados por Seix Barral, el título del cuento no se localiza en el índice, aunque el cuento completo sí está publicado en el libro, después de “Rito”. Pero en la obra reunida, editada por el Fondo de Cultura Económica, “Retrato” no aparece ni en el índice ni en el interior del libro. Quizá por esto la crítica lo mantiene rezagado, motivo que lo vuelve terreno virgen para el análisis. Uno de mis objetivos es rescatar a “Retrato” del olvido o del descuido, y situar su importancia dentro de la obra de García Ponce a través del papel que desempeña al interior de la poética del *voyeur*.

Es cierto que se han publicado diversas entrevistas, reseñas y comentarios en torno a la vida y a la obra de García Ponce y de Arredondo, cierto que se han elaborado tesis académicas tanto de licenciatura, maestría como de doctorado, y que algunas de ellas incluso se han publicado como libro; aún así, sólo se hablará de la crítica que verse sobre los cuentos elegidos, enfatizando aquella que en verdad fue compañera de esta tesis.²

En cuanto a García Ponce, resultan medulares el ensayo de Octavio Paz, “Encuentros de Juan García Ponce”, *La escritura cómplice. Juan García Ponce ante la crítica* (1997), el libro de Graciela Martínez-Zalce, *Pornografía del alma. Ensayos sobre la narrativa*

² Los libros *La escritura cómplice* y *Juan García Ponce y la generación del medio siglo* (1998) contribuyen al trabajo de recopilación de las reseñas literarias y conjugan diversas voces de la crítica. Aunque muchos de los textos incluidos en *La escritura cómplice* tienden hacia una valoración emocional, ya que algunos provienen de sus compañeros de generación: Juan Vicente Melo, Sergio Pitol, Luisa Josefina Hernández, José Emilio Pacheco, etcétera; ahí, Arredondo habla de *Cruce de caminos*, uno de los libros de ensayos de García Ponce. Otros autores, como Armando Pereira, Alberto Ruy Sánchez, Ángel Rama, José María Espinasa y Hernán Lara Zavala, entre otros, evidencian sus temas recurrentes, como el imperio de la mirada. En *Juan García Ponce y la generación del medio siglo* surgen los primeros ensayos de corte semántico y semiótico, como el de Magda Díaz y Morales. Otro texto que aborda la semiótica-textual se localiza en *Los sentidos del símbolo* (1990), de Renato Prada Oropeza. A lo anterior, se une el libro colectivo que edita la Universidad de Guadalajara, *Acercamientos a Juan García Ponce* (2001).

Menciono algunas de las tesis doctorales que se han ocupado de la obra de García Ponce: John Bruce-Novoa, *Los encuentros y desencuentros en la narrativa de Juan García Ponce* (1974), Universidad de Colorado; Juan Pellicer, *El placer de la ironía. Leyendo a Juan García Ponce*, Universidad de Oslo, publicada en junio de 1999; María Magdalena Díaz y Morales, *La configuración del erotismo en Cinco mujeres de Juan García Ponce* (2003), UAM-Iztapalapa, publicada por la Universidad Veracruzana como *El erotismo perverso de Juan García Ponce. Lenguaje y silencio* (2006).

Para Bruce-Novoa, la producción literaria de García Ponce se divide en dos etapas: los desencuentros, caracterizados por las citas sin realizar, el miedo ante la vida, la separación entre los amantes y, por ende, con el entorno; y los encuentros, donde apoya parte de sus observaciones en Bataille y en Marcuse. Pellicer estudia la ironía en *Crónica de la intervención*, la técnica del *bricoleur* de Gérard Genette, el concepto bajtiniano de polifonía, la historia y el discurso según Chatman, la parodia como una forma de intertextualidad y las alegorías. Díaz y Morales hace una configuración temática del erotismo a partir de las categorías semánticas del discurso literario en *Cinco mujeres*. Además, es importante resaltar el excelente trabajo de edición y dirección que hace Díaz y Morales al crear en internet el “Sitio del escritor Juan García Ponce”, www.garciaponce.com, donde se encuentran tanto datos biográficos del autor y de su obra, una galería de fotos, como algunas entrevistas y reseñas.

De igual manera, es notable la propuesta de Salvador Saules Estrada en su tesis de maestría, *Mujeres: el elogio de la liviandad. Paradojas del deseo, la impudicia y la libertad femenina en tres novelas de Juan García Ponce* (2005), quien, entre otros asuntos, plantea el ideal de la belleza femenina a partir del análisis de los rasgos físicos. En correspondencia, en su libro de ensayos sobre García Ponce, José Antonio Lugo escribe acerca del papel de la mujer: “Todas son profundamente reflexivas con respecto al amor y a la posesión sexual, pero difícilmente las vemos opinar sobre algo más, como si su vida no tuviera otro fin, otro propósito, que suscitar el deslumbramiento y, a través de su placer, ser una fuente del placer ajeno”. *La inocente perversión: mirada y palabra en Juan García Ponce* (2007), p. 64.

de Juan García Ponce (1986), y el libro de Juan Antonio Rosado, *Erotismo y misticismo. La literatura erótico-teológica de Juan García Ponce y otros autores en un contexto universal* (2005).

Paz menciona la relevancia de la mirada como figura que impregna la calidad de “El gato” y, a partir de ahí, sienta las bases de búsqueda: experiencia religiosa, mirada, espectáculo. Rastrea así algunos elementos y abre una veta de investigación que si mucho se ha sugerido, poco se ha continuado.³ Martínez-Zalce considera que las figuras femeninas son “representaciones del ánima, de la imago subjetiva de lo femenino, expresada ante todo en el arquetipo Afrodita: todas ellas adquieren o afirman su identidad a través del ritual erótico”.⁴ Pero, en la medida en que se advierte que las figuras femeninas “adquieren” o “afirman” su identidad sólo a partir de la disolución, se concede el diálogo entre la crítica: “la mujer no halla su identidad, sino la pérdida de ésta”.⁵ *Erotismo y misticismo* proviene de la tesis de doctorado de Rosado, *Misticismo y erotismo en tres novelas de Juan García Ponce* (2002), y aunque las novelas de García Ponce no forman parte del *corpus* a analizar, debido a la profundidad con la que se tratan conceptos vitales para esta tesis (como lo sagrado, por ejemplo) se rescatarán algunas de sus ideas.

La voz de por lo menos dos críticos establece la pertinencia de juntar los nombres de García Ponce y de Arredondo: la misma Martínez-Zalce y Federico Patán. Una vez que Martínez-Zalce estudia la obra de García Ponce, diez años después se desplaza a la de Arredondo. En *Una poética de lo subterráneo: la narrativa de Inés Arredondo*

³ En “La divina obscenidad del cuerpo. El erotismo luminoso de Juan García Ponce”, Carlos Gómez Carro coincide con Paz en cuanto al alcance de “El gato”; además, establece una sorprendente analogía entre “El gato” y “Casa tomada”, de Julio Cortázar, así como entre “Rito” y la interpretación de Michel Foucault sobre *Las meninas*. En “Casa tomada”, “algo innombrable se apodera (...) de la casa habitada por dos hermanos (...) En el relato de García Ponce, el ser innombrable es sustituido por la figura misteriosa y más grata de un gato (...) La diferencia con el cuento de Cortázar es que los amantes en vez de optar por excluirlo o excluirse, lo que hacen es incorporarlo a sus vidas (...)” *Tema y variaciones de literatura. La novela del siglo XX*, pp. 373-374.

Por mi parte, me resulta inevitable relacionar a “Río subterráneo” con lo anterior. Aquí también “algo innombrable” (la locura) se apodera de la casa y de sus habitantes. Igualmente, ese elemento extraño se mueve entre la exclusión e inclusión: la locura aísla a los hermanos del exterior, los vuelve intocables y únicos, a la vez, ese aislamiento los protege, algo obliga a los hermanos a permanecer unidos dentro de la casa.

⁴ MARTÍNEZ-ZALCE, Graciela, *Pornografía del alma*, p. 36.

⁵ ROSADO, Juan Antonio, *Erotismo y misticismo*, p. 254.

(1996) sostiene que lo más sobresaliente en Arredondo es “la construcción de personajes con historias de vidas singulares en las que el narrador va develando las trayectorias de sus espíritus”.⁶ Complementariamente, Patán, en *El espejo y la nada* (1998), apunta la necesidad de relacionar la obra de García Ponce y de Arredondo a través del tema de la mirada, para aproximar así sus orígenes y sus intenciones.

En consonancia, se desprenden tres ensayos de vital peso, ya que los tres abordan el asunto de lo sagrado: “Inés Arredondo: la dialéctica de lo sagrado”, de Rose Corral, en *Obras completas* (1988); “Una poética del límite. Formas de la ambigüedad: existencia y literatura en la narrativa de Inés Arredondo”, de Aralia López González, en *Lo monstruoso es habitar en otro* (2005); y “Lo doble, lo múltiple, lo ambiguo. El mundo de Inés Arredondo”, de Esther Seligson, en *La fugacidad como método de escritura* (1988).

Corral asegura que la totalidad de la obra de Arredondo apunta a lo sagrado, “entendido como una forma de aprehender el mundo y de revelarlo”,⁷ muy cercano al erotismo y a la hermenéutica. A partir de esto y del planteamiento de Rogelio Arenas, quien ubica al “cuerpo (...) como un instrumento del alma en su apetencia de valores absolutos”,⁸ López González propone una poética del límite, “línea que separa la razón ilustrada que fundamenta la cultura occidental, y un más allá que la rebasa supuestamente como sin razón”,⁹ se habla aquí del interdicto y de la transgresión.

⁶ MARTÍNEZ-ZALCE, Graciela, *Una poética de lo subterráneo*, p. 118. Otros ensayos acerca de Arredondo se hallan en *Juan García Ponce y la generación de medio siglo: un análisis estructural* de Efthimia Pandis Pavlakis, uno mítico de Rogelio Arenas Monreal y uno temático de Claudia Albarrán. Evodio Escalante, en *Las metáforas de la crítica* (1998), aborda el silencio en la obra de tres narradoras (Amparo Dávila, Inés Arredondo y Josefina Vicens), y el mismo García Ponce hace una breve reseña personal e íntima acerca de tres personajes de Arredondo (Olga, La Sunamita y Mariana), *De viejos y nuevos amores* (1998). *Luna menguante. Vida y obra de Inés Arredondo* (2000), de Claudia Albarrán, es la biografía, la que será de utilidad en los anexos de esta tesis.

Para el trabajo hemerográfico se recurrió al Departamento de Literatura, del INBA, donde se obtuvieron siete expedientes de García Ponce y uno de Arredondo, los cuales cumplen con la cualidad de reunir el material disperso en los periódicos. La recopilación de García Ponce comienza a principios de enero de 1971 y concluye a finales de octubre de 2005, incluye copia de la correspondencia entre Klossowski y García Ponce. La recopilación de Arredondo inicia a principios de febrero de 1980 y termina en noviembre de 2004, anexa una copia del proyecto con el que obtuvo la beca del Centro Mexicano de Escritores.

⁷ CORRAL, Rose, “Inés Arredondo: la dialéctica de lo sagrado”, *Obras completas*, p. xi.

⁸ LÓPEZ, Aralia, “Una poética del límite. Formas de la ambigüedad: existencia y literatura en la narrativa de Inés Arredondo”, *Lo monstruoso es habitar en otro*, p. 155.

⁹ *Ibidem*.

Seligson resume la función que deben cumplir los personajes de Arredondo: “Sólo los amantes logran aprehender lo inexplicable, aunque sean incapaces de expresarlo”.¹⁰

No obstante, a pesar de que tanto García Ponce como Arredondo han estado en la mira de los críticos y de los estudiosos de los últimos años, no me parece arriesgado hablar aún de espacios vacíos, de temas no lo suficientemente analizados o de versiones distintas. Hace falta revisar cómo se construye la poética del *voyeur* y la poética del amor. Para ello, es menester responder lo siguiente: ¿qué se entiende por hermenéutica erótica?, ¿por qué las poéticas actúan como su modelo?, ¿cuáles son sus elementos?

Ambas poéticas actuarán como proyecto o conjetura que busca argumentarse interpretativamente en el desarrollo de cinco capítulos, donde importa menos la situación personal y/o emocional por la que atravesaban tanto García Ponce como Arredondo e importa más la apertura al mundo posible que su literatura crea. Poseer la sensibilidad (la astucia) para situar el camino que valide las poéticas: dirección a donde apuntan los cuentos, sentido. Sentido que da vida al proceso de comprensión.

Es sabido que la obra de García Ponce y de Arredondo se difunde a partir de los años sesenta, y que un poco antes se dan a conocer dos libros cruciales: *El arco y la lira* de Paz (1956) y *El erotismo* de Georges Bataille (1957). Bajo este contexto, la literatura mexicana indaga por su ser poético: lo sagrado, el amor y el erotismo se instauran como

¹⁰ SELIGSON, Esther, *La fugacidad como método de escritura*, p. 81. Huberto Batis, en “Presentación a Mariana”, indaga en torno al tema de la pureza. Susana Crelis, en su tesis de doctorado, *La búsqueda del paraíso: la narrativa de Inés Arredondo* (1994), habla de la impotencia como una cualidad femenina en “Olga” y sitúa a “Mariana” como el texto donde concluye el tema amoroso. Según Crelis, los cuentos posteriores matizan el tema pero no lo modifican. Aseveración que resulta demasiado aventurada, pues, simplemente, después de “Mariana” Arredondo publica “Wanda”, uno de los cuentos donde se concentra a cabalidad la relación entre amor y poesía.

Asimismo, se recuperarán algunas aportaciones que hace Esther Avendaño-Chen en torno a “Wanda”, *Diálogo de voces en la narrativa de Inés Arredondo* (2000), y parte del diálogo que con ella entabla Rocío Romero Aguirre en su tesis de maestría, *Hacia una poética del silencio: acercamiento al pensamiento artístico de Inés Arredondo desde cuatro cuentos* (2007). Para Romero, resulta inexacta la manera como Avendaño-Chen relaciona a “Wanda” con la figura de la sirena a partir de “La Ondina del Lago Azul” de Gertrudis Gómez de Avellaneda y de “La sirenita” de Hans Christian Andersen. Luego, la misma Romero dice que no se trata precisamente de la figura de la sirena sino del mar.

Por último, Angélica Tornero, en *El mal en la narrativa de Inés Arredondo*, rastrea los orígenes del concepto del mal. Para ello se remonta a Egipto, pasa por el judaísmo, el cristianismo y por la hermenéutica de Ricoeur, hasta aterrizar en la literatura de Arredondo. Para hablar del mal en “Olga” y en “Mariana”, Tornero expone el tema del amor como si de una exuberancia se tratara, y entiende a la exuberancia como otro de los nombre de lo sagrado.

vehículos de expresión de una nueva oferta literaria. El magno intento por querer asir lo sagrado, por definirlo, por crear historias y personajes acorde a ello, se convierte en una de las preocupaciones de esta generación.

“Qué significa”, indaga Corral, “ese intento colectivo por crear ‘un nuevo sagrado’ en una época particularmente desacralizada y en el contexto histórico-cultural mexicano de los años sesenta”.¹¹ A pesar de la muerte de dios persiste un hambre de mitos, una sed de sagrado. Además, ¿por qué después de treinta años ese interés por “un nuevo sagrado” continúa vigente?, ¿por qué, hoy en día, se siguen escribiendo tesis, ensayos o reseñas donde se expone o se intenta explicar ese “nuevo sagrado”?, ¿cómo le llamamos ahora a lo desconocido? Refiriéndose a Arredondo, Luz Elena Zamudio escribe: “La ambigüedad es una de las características de sus cuentos, de ahí que la interpretación de ellos dependerá de la imaginación, la emotividad, la inteligencia y el entorno cultural de cada lector”.¹²

En el capítulo uno, “Planteamiento para una hermenéutica erótica”, se trazará la existencia de una hermenéutica erótica a partir de tres apartados: un marco teórico basado en la hermenéutica de Paul Ricoeur, Gadamer, José Ortega y Gasset, Mauricio Beuchot y Gloria Prado, principalmente; para conformar la idea de erotismo como excedente de sentido se recurrirá a Georges Bataille, Roger Caillois, Mircea Eliade, Herbert Marcuse, Jean Baudrillard e Igor Caruso; y para la idea del amor como excedente de sentido se acudirá a Paz, Denis de Rougemont, Michel Foucault y María Zambrano, ahí mismo se incluirá un breve recorrido por la literatura para ilustrar cómo gran parte de nuestra concepción del amor se forma en ella.

En el capítulo dos, “La poética del *voyeur*”, se trabajarán los tres primeros niveles hermenéuticos propuestos por Prado: texto literal o manifiesto (primer nivel, lectura y análisis del texto), “saber lo que se dice y cómo se dice”; contenido latente (segundo nivel, interpretación o exégesis), “interpretar, a través del texto manifiesto, lo que se dice de manera implícita o evocada”; texto manifiesto y contenido latente (tercer nivel,

¹¹ CORRAL, Rose, *op. cit.*, p. xv.

¹² ZAMUDIO RODRÍGUEZ, Luz Elena, “Miradas a la sombra de Inés Arredondo”, *Estudios literarios II, Estudios Lingüísticos y Literarios del Noroeste*, p. 61.

reflexión hermenéutica), “reflexionar sobre la interpretación hecha de lo interpretado y sobre lo mismo interpretado”.¹³ De tal suerte, este capítulo se dividirá en tres apartados: en “Retrato” el narrador se enamora de Camila, quien asesina a la esposa del narrador (primer nivel), pero el contenido latente (segundo nivel) apuntará el concepto de belleza en los personajes femeninos de García Ponce; en “El gato” una pareja incluye a un gato en sus juegos eróticos (primer nivel), lo que generará el comienzo del voyeurismo (segundo nivel); en “Rito”, Arturo cede a su pareja a otro mientras él contempla (primer nivel), lo que condensará los elementos del voyeurismo: belleza, rito, sacrificio, ceremonia y espectáculo. Luego, reflexionar en torno a lo anterior descubrirá que la presentación de tales elementos obedece a la elaboración de una poética del *voyeur* (tercer nivel).

Equivalentemente, el capítulo tres, “La poética del amor”, se compondrá de tres apartados: en “Wanda” se encuentra la descripción de los sueños de Raúl (primer nivel), luego, el contenido latente determinará el concepto de belleza en los personajes femeninos de Arredondo (segundo nivel); en “Olga” se narra la historia de amor entre Olga y Manuel (primer nivel), donde el beso es el rito que marcará los cambios en la historia y, al igual que el grito, será el registro que aspira a lo sagrado (segundo nivel); en “Mariana” se describe la relación amorosa entre Mariana y Fernando (primer nivel), donde se ambicionarán una historia absoluta y, para ello, se relatará una historia violenta: el beso ritual y el grito que hará estallar a sus protagonistas (segundo nivel). Reflexionar aquí, al igual que en el capítulo dos, es detectar que tales elementos proyectan, en su conjunto, la construcción de una poética del amor (tercer nivel).

El capítulo cuatro, “La zona del mito”, buscará apropiarse de la reflexión, “asumir la reflexión propia sobre la interpretación realizada y lo interpretado”,¹⁴ ya que como poéticas que aspiran a lo sagrado invocan la presencia de un mito: el de Diana y Acteón y el de Eros y Psiquis (cuarto nivel hermenéutico). Poner al texto en su contexto respectivo permitirá leer los cuentos a la luz de los mitos que recuperan, lo que fijará su contexto actual (es decir, su poética respectiva) como una nueva versión de

¹³ Cfr. PRADO, Gloria, *Creación, recepción y efecto. Una aproximación hermenéutica a la obra literaria*, p. 34.

¹⁴ *Ibidem*.

esos mitos. Importará el paso: del mito de Ovidio a la construcción del voyeurismo en los cuentos de García Ponce, del mito de Apuleyo a la construcción del amor en los cuentos de Arredondo. Importará también cómo de ahí se desprenderá una relectura: de Diana y Acteón a la poética del *voyeur*, de Eros y Psiquis a la poética del amor.¹⁵

Para completar el paso del “saber” al “comprender”, en el capítulo cinco, “Cuando los mitos se tocan”, se trabajará en dos partes la “referencia de la reflexión hermenéutica a la autorreflexión, a la autocomprensión y a la comprensión de la circunstancia propia”:¹⁶ primera, la que ubica los lazos de convergencia y divergencia de las poéticas; segunda, la que atañe a la comprensión de la circunstancia propia (ésta última encontrará su prolongación en las conclusiones). En el quinto nivel hermenéutico se validará mi conjetura al redefinir mi proyecto y se esclarecerán las siguientes preguntas: ¿cómo se lee el mundo a través del erotismo que se desprende de los cuentos de García Ponce y de Arredondo?, ¿cómo me incorporo a esa lectura?, ¿cómo leo mi mundo a partir de ella?, ¿cómo lo comprendo?

Finalmente, y gracias al apoyo de Becas Mixtas de CONACYT, en los anexos se incluirá el contexto hispanoamericano de las poéticas a través de, por lo menos, dos objetivos: el paso de Arredondo en la ciudad de Montevideo durante el año de 1963, la recuperación de “El Aleph” de Jorge Luis Borges y “El infierno tan temido” de Juan Carlos Onetti al interior de las poéticas. Último mundo posible, no porque la referencia caduque, sino para eludir círculos concéntricos que vuelvan inagotable esta tesis.

¹⁵ El que se prefiera la versión latina de los mitos obedece a la propuesta que se hace en tres de los libros claves: *Las metamorfosis*, de Ovidio; *El baño de Diana*, de Klossowski; y *El asno de oro*, de Apuleyo. Si bien, en este último, Apuleyo utiliza el nombre de Cupido, se prefiere el nombre de Eros por dos razones: el nombre de Eros entra en mayor correspondencia con el concepto de erotismo, Paz se inclina por el uso de Eros en *La llama doble*.

¹⁶ PRADO, Gloria, *op. cit.*, p. 34.

PLANTEAMIENTO PARA UNA HERMENÉUTICA ERÓTICA

Capítulo 1

Desprendida del escritor que la ha abandonado en el libro, la escritura está inerme, sin defensa y también sin vida, dentro de una pura neutralidad. Ahora regresa desde ese abandono que la pone en manos del lector. Es él quien le presta su vida.

Juan García Ponce
Las huellas de la voz

—¿Esto significa asumir la escritura como una lectura?

—Sí, precisamente.

Inés Arredondo
Revista Mexicana de Cultura,
25 de agosto de 1996

Para dar inicio es esencial asegurar la existencia de una hermenéutica erótica. Su planteamiento provocará la hechura de un aparato teórico basado en las relaciones entre la hermenéutica, el erotismo y el amor.

1.1. Espuma de la vida. Aspectos hermenéuticos

En “Comentarios al *Banquete* de Platón”, Ortega y Gasset expone las dificultades de la lectura. Una lectura cabal sólo es posible cuando el lector tiene ante sí al autor del texto, entonces –a través de sus gestos, de su tono de voz, de su físico– puede comulgar con su intención y establecer un diálogo en vivo, donde uno responde y el otro contradice o acepta, “la ausencia del dicente deja (...) la palabra escrita descoyuntada del complejo expresivo que era el cuerpo de aquél”.¹⁷ Por eso, el texto, ausente de su autor, está mudo.

Asimilo entonces la raíz de mi problema: es imposible ya dialogar con García Ponce y Arredondo, nunca, en vivo, conoceré su tono de voz, ni sabré de los movimientos de su rostro ni de sus manos. Mi tarea es dialogar con los muertos, rescatar la voz de los libros, darle vida a su silencio. En mi papel de lectora e intérprete, soy yo quien propone nueva vida. “El libro entero es (...) equívoco”¹⁸ por esta situación. La comprensión de un texto escrito parte de esta equívocidad. Con esto, no creo que Ortega y Gasset proponga al lector la búsqueda (física, personal e inmediata) de los autores de los textos a trabajar sino, más bien, evidenciar el problema de la lectura y, por ende, las dificultades de la interpretación. Desprovisto del cuerpo de su autor, no queda más remedio que tomar al texto escrito como si de un cuerpo se tratara y, así, escuchar entre líneas cada uno de sus guiños. El diálogo es con el texto. “El rebasamiento de la intención por el sentido significa, precisamente, que la comprensión se lleva a cabo en un espacio no psicológico y propiamente semántico que el texto ha forjado cortando los lazos que lo unían a la intención mental de su autor”.¹⁹

¹⁷ ORTEGA Y GASSET, José, *Misión del bibliotecario*, p. 167.

¹⁸ *Idem*, p. 166.

¹⁹ RICOEUR, Paul, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, p. 88.

De tal suerte, el objetivo de la hermenéutica —el texto mismo— se muestra evasivo. A diferencia de la semiótica que demanda hacer ciencia de la literatura y que incluso propone metodologías para analizar al texto, la hermenéutica indaga sobre su constitución sin llegar a una respuesta concreta y coquetea en ambos polos: a veces se aproxima al arte, a veces a la ciencia. Cuando de hermenéutica se trata, el analista se enfrenta a una mayor “libertad”, y la “libertad” asusta: se mueve en el campo de las ideas muy cercanas al discurso filosófico.

No obstante, para esclarecer la poética del *voyeur* y la poética del amor, nada mejor que la hermenéutica: comprender ambas poéticas es comprender dos maneras de leer el mundo. Pero para comprender es necesario primero interpretar y para interpretar es preciso descubrir la textura simbólica de los cuentos, textura que obedece a la conformación de las poéticas respectivas.

Gadamer aborda la comprensión a partir del círculo hermenéutico: “el todo debe entenderse desde lo individual, y lo individual desde el todo”.²⁰ Cada texto pertenece al conjunto de los textos de un autor, estos textos pertenecen a un género literario y estos, a su vez, corresponden a un momento de vida y a un estado anímico —especial y único— del autor. La comprensión se obtiene cuando se explora el sentido a partir de la elaboración de círculos concéntricos.

Uno de estos círculos nos transportaría de inmediato a la fecha en que los textos fueron publicados. “Olga” y “Mariana” son de 1965. “El gato” es de 1972, “Rito” y “Retrato” aparecen diez años después. “Wanda” es de 1988. Ampliando aún más los círculos concéntricos, estas fechas coinciden con el surgimiento de la llamada Generación de Medio Siglo, con el hecho de que ambos escritores nacen en provincia (él en Mérida, ella en Culiacán), y mientras que para uno el iniciarse en la escritura obedece a un proceso de eliminación: “quizá más que escribir, o anteriormente a que la necesidad de escribir se presentara en verdad, lo que quería era no hacer nada”,²¹ para la otra es un recurso que edifica su presencia: “quisiera llevar el hacer literatura a un punto en el que aquello de lo que hablo no fuera historia sino existencia, que tuviera la

²⁰ GADAMER, Hans-Georg, *op. cit.*, p. 63.

²¹ GARCÍA PONCE, Juan, “Autobiografía”, *Apariciones*, p. 501.

inexpresable ambigüedad de la existencia”.²² Desde entonces, el “no hacer nada” tiende lazos comunicantes con la “ambigüedad de la existencia”. Credo literario donde la existencia prueba la disolución del ser.

Un círculo más. Para cuando se difunde la obra de García Ponce y de Arredondo ya han aparecido *El arco y la lira* y *El erotismo*, lo sagrado, el amor y el erotismo son los temas privilegiados de una generación. Por eso las historias de García Ponce y de Arredondo son violentas, por eso la conducta de sus personajes escandaliza y se carece de final feliz. Círculos concéntricos que nos arrojan a la comprensión del texto, poder de contextualización.

Por ahora veamos no ya el objeto de la hermenéutica, que es el texto, sino el objetivo o finalidad del acto interpretativo. Éste es la comprensión del texto mismo, la cual tiene como intermediario o medio principal la contextualización. Es poner un texto en su contexto y aplicarlo al contexto actual.²³

Contextuar los cuentos de García Ponce y de Arredondo es acudir también, en otro círculo concéntrico, a los ecos de la tradición: los mitos de Diana y Acteón y de Eros y Psiquis, mitos que se recuperan y se reformulan al interior de las poéticas. Aplicarlo a su contexto actual es determinar las poéticas respectivas, penetrar en ellas para ubicar los elementos del mito que se conservan, los elementos que se modifican, así como revelar los nuevos elementos.

Sin embargo, a pesar de la búsqueda del todo siempre es necesario regresar a la parte, al peso del texto por el texto mismo. Ahí es donde se completa el círculo hermenéutico. El que quiere comprender inicia con un proyecto o una pregunta, la que se modifica o reformula hacia un nuevo proyecto o hacia una nueva pregunta. Esta constante redefinición forma parte del proceso de comprensión. Beuchot lo explica bajo estos términos: “En el proceso interpretativo, lo primero que surge ante ese dato que es el texto, es una pregunta interpretativa, que requiere una respuesta interpretativa,

²² ARREDONDO, Inés, “La verdad o el presentimiento de la verdad”, *Obras completas*, p. 4.

²³ BEUCHOT, Mauricio, *Perfiles esenciales de la hermenéutica*, p. 12.

(...) ya sea una hipótesis o una tesis, la cual se tendrá que comprobar, y para eso se sigue una argumentación interpretativa”.²⁴

Mi primer acercamiento tanto a la obra de García Ponce como a la de Arredondo, indudablemente se ha transformado por los siguientes acercamientos. Después de varios anteproyectos, mi proyecto actual es demostrar la existencia de una poética del *voyeur* y de una poética del amor; como intérprete, éstas son mis expectativas, las que se cumplirán conforme avance en la exploración del sentido. Esta es mi lectura previa, mi pre-comprensión, lectura que intento poner a prueba para comprobar su validez. Para ello provocaré un encuentro o –según Gadamer– buscaré fundir mi horizonte con el horizonte del texto.

La comprensión de cualquier texto está determinada por una serie de prejuicios de los que el lector no se puede desprender y que funcionan incluso como “condición de la comprensión”.²⁵ Hay una distancia a cuestas: de los tiempos, de las culturas, de las clases sociales, de la experiencia de vida. Como intérprete me enfrento a ello y me empeño en tocar, desde mi distancia y mi propio contexto, la distancia y el contexto de los textos a trabajar. Desde mi presente pongo en juego mi pertinencia como intérprete y apelo al pasado del texto. Luego, la temporalidad se nubla: mi presente –con su carácter efímero y escurridizo por cuanto de pasado y futuro se mezcla en él– desaparece o, mejor, se asimila al pasado del texto; pasado que, con mi lectura, se transforma en presente. Texto y lector comulgan en un tiempo simultáneo: mi presente se ve invadido por el presente del texto, por su presencia. En eso consiste la comprensión. Mi papel como intérprete reside en salvar esas distancias gracias al lenguaje y, gracias a él, “actualizar lo comprendido”.²⁶ Ofrecer así una lectura nueva en torno a lo ya dicho.

Comprender es fusionar, y fusionar mi horizonte con el horizonte del texto significa dialogar: “El que comprende, no adopta una posición de superioridad, sino

²⁴ *Idem*, p. 18.

²⁵ GADAMER, Hans-Georg, *op. cit.*, p. 371.

²⁶ *Idem*, p. 111.

que reconoce la necesidad de someter a examen la supuesta verdad propia (...) El modelo básico de cualquier consenso es el diálogo, la conversación”.²⁷

Diálogo con la literatura para entender cómo amamos, cómo concebimos el erotismo, para entender que aquello que nos sobrepasa se ubica ya en terrenos no lingüísticos y que poco o nada podemos hacer ante ello, quizá tan sólo examinarlo y aceptarlo. El diálogo es posible porque el hermeneuta se convierte en un traductor: es Hermes, quien transfiere un mensaje de un mundo a otro, quien vuelve claro lo confuso.

Si hay un modelo que puede ilustrar realmente las tensiones presentes en la comprensión es el modelo de la traducción. En ella lo extraño se hace propio, (...) se funden los horizontes de pasado y presente en un constante movimiento como el que constituye la esencia de la comprensión.²⁸

Para Ricoeur, la interpretación se centra en las relaciones entre la explicación y la comprensión, en la capacidad de hacer conjeturas y de validarlas: “En la explicación, nosotros explicamos o desplegamos la gama de proposiciones y sentidos, mientras que en la comprensión, entendemos o captamos como una totalidad la cadena de sentidos parciales en un solo acto de síntesis”.²⁹ Al igual que la pregunta de la que parte todo ejercicio hermenéutico, la conjetura para Ricoeur es el arranque para la comprensión: el intérprete presupone una serie de posibilidades a comprobar, da principio a un proyecto que irá redefiniendo. El intérprete descubre que es una quimera recrear la supuesta situación del autor: es ilusorio volver a sus sentimientos y pensamientos, a las condiciones en las que se produjo el texto. Hay que empezar por el texto mismo y conjeturar a partir de él, ahí la conjetura halla su origen. “Configurar el sentido como el sentido verbal de un texto es conjeturar”.³⁰

La relevancia del texto se vuelve entonces capital. Los círculos concéntricos de los que habla Gadamer para construir el proceso de la comprensión, sufren con

²⁷ *Idem*, p. 117.

²⁸ *Idem*, p. 95.

²⁹ RICOEUR, Paul, *Teoría de la interpretación*, p. 84.

³⁰ *Idem*, p. 88.

Ricoeur un reacomodo: la situación del autor es intrascendente, los mundos posibles a donde el texto se dirige son los relevantes. El texto está mudo en cuanto a su autor mas abierto a la referencia.

El significado del texto no está detrás del texto, sino enfrente de él; no es algo oculto, sin algo develado. Lo que tiene que ser entendido no es la situación inicial del discurso, sino lo que apunta hacia un mundo posible, gracias a la referencia no aparente del texto. La comprensión tiene que ver menos que nunca con el autor y su situación. Intenta captar las proposiciones del mundo abiertas por la referencia del texto.³¹

Y es ésta la intención cuando se habla de una poética del *voyeur* y de una poética del amor, ambas funcionan como pregunta interpretativa, proyecto o conjetura que busca argumentarse interpretativamente.

Pero, en seguida, la duda: “¿es la significación verbal la significación completa? ¿Hay un excedente de sentido que va más allá del signo lingüístico?”³² ¿y ese excedente de sentido, que habita en las obras literarias, es parte de su significación?

El signo, en el sentido saussureano del término, tiende hacia la univocidad porque su misión es establecer convenciones para alcanzar la comunicación; por lo tanto, el signo trata de ser claro y eficaz. Al contrario, el símbolo, al sujetarse a la no arbitrariedad, no pretende la comunicación inmediata y se vale de disfraces para configurar su tejido. Para explicar la complejidad del símbolo, Ricoeur acude a la metáfora: ambas son estructuras de doble sentido, con su lado semántico y su lado no semántico, con un sentido explícito y uno implícito, con una significación primaria que se vincula a una secundaria, donde la conjunción de sus opuestos otorga su completa significación.

Ricoeur hace algunas precisiones: como una metáfora pone en tensión a dos términos, que sólo en su conjunto la constituyen, y no a dos palabras, no es correcto hablar del empleo metafórico de una palabra sino de una expresión metafórica. La tensión existente al interior de toda expresión metafórica no sucede entre “dos

³¹ *Idem*, p. 100.

³² *Idem*, p. 58.

términos de la expresión, sino más bien entre dos interpretaciones opuestas de la misma”.³³ Esto se opone a la retórica clásica que veía a la metáfora como un tropo de sustitución: una palabra por otra.

La metáfora vive gracias a su interpretación, interpretación que destruye de inmediato una interpretación literal. Una metáfora no oscurece el sentido de un texto ni es un simple adorno del discurso, por el contrario, pone algo en el mundo que antes no estaba, redescubre la realidad y la despliega ante nuestros ojos no sin sorpresa. La tensión entre su interpretación literal y su interpretación metafórica “suscita una verdadera creación de sentido”.³⁴ De esta manera, las verdaderas metáforas son intraducibles (para Ricoeur sólo las metáforas de sustitución son traducibles, ya que pueden restaurar su significación literal), a su alrededor sólo es posible la paráfrasis, pero es ésta una paráfrasis infinita, “incapaz de agotar [su] sentido innovador”.³⁵

Al igual que la metáfora, el símbolo cuenta con su lado semántico que se presta al análisis lingüístico; no obstante, subsiste en él un excedente de sentido que se opone a la significación literal aunque sea el reconocimiento de lo literal, su residuo, el que concede percibir su estrato mayor: el símbolo contiene aún más sentido que el meramente literal. Además, “para aquel que participa del sentido simbólico, realmente no hay dos sentidos (...) sino más bien un solo movimiento (...) El símbolo (...) nos asimila a lo que de tal modo es significado”.³⁶

Aquí la diferencia entre símbolo y metáfora. Ricoeur no pretende homologarlas para dilucidar ingenuamente en torno a ellas, una y otra comparten estructuras de doble sentido y un primer sentido semántico y explícito, pero el símbolo nunca se transforma en metáfora. Es el “carácter confinado de los símbolos el que establece toda la diferencia entre el símbolo y la metáfora. Esta última es una invención libre del discurso; aquél está ligado al cosmos”.³⁷ El símbolo establece correspondencias entre el hombre, las cosas y el cosmos. Si bien, el símbolo cuenta con un primer sentido

³³ *Idem*, p. 63

³⁴ *Idem*, p. 65.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Idem*, pp. 68-69.

³⁷ *Idem*, p. 74.

explícito y evidente, donde “las metáforas son sólo la superficie lingüística”,³⁸ existe algo “que pide ser llevado en símbolos al lenguaje, pero que nunca pasa a ser lenguaje completamente”.³⁹ Ese algo siempre es “poderoso, eficaz, enérgico”: es el universo de lo sagrado, eso que el lenguaje capta como “espuma”. Por eso, “decir algo de algo”⁴⁰ es interpretar, mas decir algo sobre ese excedente de sentido es quedarse literalmente sin palabras, sin aliento y fascinado ante el estrato no lingüístico del símbolo.

El asunto, en cuanto a una hermenéutica del texto literario (equivoco por ser un discurso simbólico y metafórico y, por lo tanto, polisémico), compete entonces al problema de la referencia. Ricoeur asegura: “la hermenéutica no es otra cosa que la teoría que regula la transición de la estructura de la obra al mundo de la obra. Interpretar una obra es desplegar el mundo de su referencia (...)”⁴¹ Es justamente esa referencia la que se busca desplegar cuando se habla de una poética del *voyeur* y de una poética del amor. Localizar esa referencia es localizar también la textura simbólica del texto, poseer “la arquitectura del sentido”. Al vincular el sentido primero con el sentido segundo (sin importar que el primero oscurezca o manifieste al segundo) se realiza el trabajo de interpretación, el que se sustenta en la revelación de la textura simbólica.

Ricoeur centra tres zonas de emergencia del símbolo: la cósmica, la onírica y la poética. Según Prado, el discurso poético es en sí mismo simbólico y en él convergen las otras dos zonas de emergencia (la cósmica y la onírica), aunque no siempre se den de manera evidente ni simultánea. Para ello, siguiendo a Ricoeur, Prado explica la coincidencia de lo onírico y lo cósmico en el discurso poético.

Tomando en cuenta que “el sueño es la mitología privada del durmiente y el mito el sueño despierto de los pueblos”,⁴² el análisis del sueño es una herramienta que ayuda a mejor conocernos. El que sueña, una vez despierto, trata de llevar a las palabras eso que ha soñado, produce así un relato de su sueño que no es el sueño en sí, pues su

³⁸ *Idem*, p. 82.

³⁹ *Idem*, p. 76.

⁴⁰ RICOEUR, Paul, *Freud: una interpretación de la cultura*, p. 24.

⁴¹ RICOEUR, Paul, *La metáfora viva*, p. 292.

⁴² RICOEUR, Paul, *Freud: una interpretación de la cultura*, p. 9.

relato está empañado por la autocensura. El objetivo del analista es revelar el deseo del soñante oculto en su relato a través de la producción de un segundo texto.

En el discurso poético sucede algo semejante: el escritor elabora una obra y, a partir de ella, el intérprete fabrica un segundo texto cuyo objetivo es revelar el deseo del escritor. Además, si se considera que la fantasía es un sueño diurno, se obtiene en seguida el umbral de la literatura. En consecuencia, se puede ver a los cuentos (a la literatura en sí) como a los sueños diurnos de un pueblo, sueños que revelan los deseos de ese pueblo, su fantasía. Es innegable entonces que los cuentos de García Ponce y de Arredondo funcionan como ese sueño diurno, privado y colectivo, que corre la cortina de nuestros propios anhelos.

El relato del sueño y el relato literario son análogos: ambos se sustentan en la oposición de dos interpretaciones (la del significado literal que conduce al excedente de sentido), ambos comparten una dimensión lingüística que permite elaborar una semántica de los símbolos y una dimensión no lingüística que “se refiere intencionalmente a alguna otra cosa”.⁴³ Intención provocada por el autor. Referencia que se desprende de la obra.

Prado expone cómo Ricoeur plantea el problema de lo cósmico en relación con el mito y lo sagrado, cuestión que abordan los fenomenólogos de la religión. La estructura mítica pretende fijar la compenetración entre el hombre, el culto y el mito con “la totalidad del ser”.

Pero (...) de qué manera expresa el mito esa plenitud, ya que dicha intuición de un “complejo cósmico” del que el hombre sería parte integral y esa “plenitud indivisa anterior a la escisión de lo sobrenatural, de lo natural y de lo humano”, no son realidades *expresadas* sino sólo *apuntadas* (...) El mito exclusivamente reconstruye esa cierta integridad en el plano intencional, y debido a que realmente la perdió, por eso el hombre se vale del rito y del mito en su nostalgia por volverla a tener (...)⁴⁴

⁴³ PRADO, Gloria, *op. cit.*, p. 49.

⁴⁴ *Idem*, p. 103.

Se entiende que lo sagrado es algo “flotante” que se avista en los mitos y en los ritos, también en la fábula, en el cuento; la fábula es la “defensa contra la angustia” que experimenta el hombre separado ya de lo sobrenatural, de lo natural y de lo humano. “El mito se nos presenta siempre en forma de relato”, de ahí que se asemeje al cuento: ambos son capaces de desplegar los signos de lo sagrado (tiempo, espacio, fiesta, etcétera). Más aún: si acudimos a los mitos o a los cuentos que abordan la simbólica del mal, “veremos que a través de su función simbólica descubren y manifiestan el lazo que une al hombre con lo sagrado”. Claro está que tanto los cuentos de García Ponce como los de Arredondo abordan una simbólica del mal. Y es que “el mal”, aclara Ricoeur, “es la experiencia crítica por excelencia de lo sagrado”.⁴⁵

⁴⁵ Cfr. *idem*, pp. 103-107.

1.2. El erotismo como excedente de sentido

En la búsqueda de su constitución, el erotismo tiende lazos de correspondencia con el discurso poético: ambos funcionan como discursos simbólicos con un primer sentido explícito que pugna por revelar su sentido implícito. Si fuera de la literatura, el erotismo sobrevive como un discurso cargado de símbolos (artificio que se aleja de “lo natural”, es decir, de la reproducción), al interior de la literatura su carga simbólica se recrudece: artificio que se expone como un nuevo artificio, que se *re-trabaja* en su artificialidad y se *per-vierte*, que se equipara al arte y se vuelca en literatura.

El erotismo vive en el mundo, en nuestro día a día, pero la rutina, el automatismo, impide apreciarlo a cabalidad. Ahí la importancia de dos autores como García Ponce y Arredondo, quienes ofrecen un viaje de ida y vuelta: toman el erotismo que vive en el mundo y lo llevan a su literatura, ahí lo resignifican, lo malean, reconfiguran su textura simbólica para que un nuevo erotismo se haga patente (el erotismo es y ya no es el mismo: es erotismo, sí, ahora también literatura); el lector (extrañado, desconcertado) se detiene ante él y traduce: devela lo develable del símbolo erótico y, ante su excedente de sentido, enmudece.

Ese algo “poderoso, eficaz, enérgico” que se manifiesta como símbolo en el lenguaje, pero que nunca es lenguaje completamente, es el universo de lo sagrado que sienta en el erotismo una de sus estancias. Como discurso simbólico, el erotismo nos ofrece sus dos caras: su lado semántico y lingüístico y su excedente de sentido, nos promete así la posibilidad de *comprender* nuestro lado animal domeñado desde hace miles de años (desde el surgimiento del *homo faber*) por las riendas del trabajo.

Todo ello tiene un origen: cuando el círculo de la reproducción se fisura, cuando la actividad erótica comulga con los cuerpos, cuando la fatalidad del hombre permanece privativa a su discontinuidad y es sentenciado a gravitar por el mundo como línea paralela. El hombre añora la continuidad (unión, completud), pero desposeerlo de la discontinuidad implica un desgarramiento. Se sabe: el acto violento por excelencia es la muerte. El hombre invoca esa muerte en el erotismo como el ritual de su existencia: la

muerte física que parpadea, la pequeña muerte del orgasmo, y sobrevive para reiniciar. Pero “¿podría yo vivir plenamente esta pequeña muerte sino como una anticipación de la muerte definitiva?”⁴⁶

Para Bataille, el nacimiento del erotismo surge junto a la conciencia de la muerte. Cuando el hombre primitivo entierra a sus muertos da constancia de un sentir violento: en la muerte de un ser semejante el hombre reconoce su propia muerte, su final. Ese reconocimiento provoca un salto o una correspondencia con la actividad sexual: “(...) el sentimiento de incomodidad, de embarazo, con respecto a la actividad sexual, recuerda, al menos en cierto sentido, al experimentado frente a la muerte y los muertos. La ‘violencia’ nos abruma extrañamente en ambos casos”.⁴⁷

Por eso, quizá, la desdicha impera en los tres tipos de erotismo propuestos por Bataille: el erotismo de los cuerpos, el erotismo de los corazones y el erotismo sagrado. El erotismo de los cuerpos marca el contacto entre corporalidades y el desnudo como el preludeo al acto sexual. Mas su lado adverso prueba un espejismo: su falsa continuidad. Después de la fusión de los cuerpos la caída es inevitable y, al caer, la separación es tangible: reaparece la discontinuidad. El ser, en el acto sexual, atisba la continuidad pero se condena a su pérdida.

Un asidero al menos: el erotismo de los corazones. Este tipo de erotismo implica un paso más allá de la materialidad de los cuerpos, involucra a la pasión como obertura o como prolongación e introduce al amante en la incertidumbre (poseer o perder, aguardar o incitar). El debate entre polos opuestos lo arrebató de la indiferencia y lo entrega al desconcierto. La obsesión no concluye al poseer al ser amado, pues ésta es susceptible de empezar justo ahí donde los cuerpos se separan. Si el amante no puede poseer piensa a menudo en matar: al otro (objeto de su pasión) y/o a sí mismo (sujeto de la pasión).

“Todo erotismo es sagrado”, escribe Bataille, sin embargo, “encontramos los cuerpos y los corazones sin entrar en la esfera sagrada propiamente dicha”.⁴⁸

⁴⁶ BATAILLE, Georges, *Las lágrimas de Eros*, p. 37.

⁴⁷ *Idem*, p. 52.

⁴⁸ BATAILLE, Georges, *El erotismo*, p. 96.

¿Qué tipo de erotismo se necesita para arribar a lo sagrado? O incluso, ¿es posible acceder a ello?

De una manera fundamental, es sagrado lo que es el objeto de un interdicto (...) Los hombres están sometidos a dos movimientos: de terror, que rechaza, y de atracción, que rige al respeto fascinado. El interdicto y la transgresión responden a esos dos movimientos contradictorios: el interdicto rechaza, pero la fascinación introduce la transgresión.⁴⁹

Basta recordar cómo los personajes femeninos en los cuentos de García Ponce y de Arredondo se convierten, a través de una serie de artilugios, en el objeto de un interdicto. El cuerpo de la mujer es el receptáculo que manifiesta lo sagrado: la belleza que se afirma en el cuerpo de Camila (“Retrato”), la doble mirada que descansa encima de un cuerpo (“El gato”), el anfitrión que cede a su pareja (“Rito”), el encuentro onírico y poético con la mujer amada (“Wanda”), el paraíso perdido (“Olga”), la mirada de Mariana (“Mariana”). Todo lo anterior es cobijado por un movimiento de terror y de fascinación, arrojado en la violencia del personaje que se disuelve (“El gato”, “Rito”, “Olga”), asesina (“Retrato”, “Mariana”) o muere (“Wanda”).

Pero cuando la necesidad del hombre por asegurar la continuidad se aleja del azar, cuando ya no se trata de tímidos acercamientos ni de sinrazones y se propicia el ritual con los elementos del sacrificio (víctima, verdugo, espectador) se habla entonces de erotismo sagrado:

En el sacrificio no solamente se desnuda, se mata a la víctima (...) La víctima muere, y entonces los asistentes participan de un elemento que su muerte revela. Ese elemento es lo que es posible denominar, con los historiadores de la religión, lo sagrado. Lo sagrado es justamente la continuidad del ser revelada a los que fijan su atención, en un rito solemne, en la muerte de un ser discontinuo.⁵⁰

⁴⁹ *Idem*, p. 29.

⁵⁰ *Idem*, pp. 36-37.

Contemplar el sacrificio, contemplar la muerte de un ser semejante, discontinuo, verlo sumergirse en la continuidad. Dentro de los rituales del erotismo presentes en la literatura, el espectáculo es el ritual favorito del *voyeur*, tal y como sucede en “Rito”: el *voyeur* se transforma en el eximio sacerdote, en el oficiante que pone y dispone a merced de los espectadores el cuerpo de su pareja, con ello conforma los elementos de la ceremonia.

Por supuesto, no todos los ritos del *voyeur* se transforman en ceremonia, menos aún todos los espectáculos. En “La noche”, por ejemplo, el narrador escucha a través de una ventana la historia de sus vecinos; en “Enigma”, Ramón ritualiza el beso de las buenas noches para observar el desnudo cuerpo de Rosa, nana de sus hijos. Impera un requisito: la disposición. Aunque la ceremonia incluya al rito del espectáculo, no siempre el rito del espectáculo incluye a la ceremonia. Existe una amplia gama de episodios donde el principal motivo descansa en la pura exhibición: el despliegue de la juventud y la inocencia de Enedina en “Ninfeta”, la mujer que baila en una fiesta y se desnuda ante varios invitados en “Reunión de familia”, anticipando, eso sí, lo que después ocurrirá en “Rito”. Ese “dejarse contemplar” también se localiza en algunos cuentos de Arredondo: la mujer que muestra sus piernas en “El amigo” o el cuerpo de Lía, desnudo y lleno de joyas, en “Mariposas nocturnas”.

Lo cierto es que cada participante de la ceremonia, como personaje resuelto a actuar en una obra de teatro, ejecuta su papel y lleva a cabo una función. El *voyeur*, verdugo, prepara la escena. La mujer, víctima sacrificada (sacrificante) es colocada en el centro. El espectador, tercer invitado, instrumento que escenifica y ante quien se escenifica. “Todo rito es una representación. Aquel que participa en una ceremonia es como el actor que representa una obra: está y no está al mismo tiempo en su personaje”.⁵¹

Con la ceremonia, la idea de sacrificio evoluciona: de una inicial caridad por regalar o regalarse, del desprendimiento de un exceso, la experiencia de la ejecución del ritual obliga a una recompensa. Cuando el *voyeur* planea la ceremonia propicia,

⁵¹ PAZ, Octavio, *El arco y la lira*, p. 128.

conscientemente, la presencia de lo revelado. El *voyeur* racionaliza sus actos (lo que se explica con la llegada de un gato) y, a su voluntad, sacrifica a su pareja a cambio de restaurar un nuevo orden de vida.

Por ejemplo, en *Crónica de la intervención* (1982) se pueden clasificar, por lo menos, dos tipos de ritos: los que se autoabastecen a sí mismos y contribuyen a crear un ambiente erótico, y los que se muestran como el vehículo para ascender a otro nivel. Dentro de los primeros, se ubican aquellos ritos que cotidianamente cada individuo realiza: el levantarse o acostarse a una determinada hora, el comer en un lugar en específico, etcétera. Se incluye también el rito de Francisca Pimentel, quien todas las mañanas, antes de levantarse de la cama, coloca la mano en su sexo; el rito de Esteban ante la cámara fotográfica; el rito de Mariana y María Inés al elegir cierta ropa, el vestirse y el desvestirse; etcétera. Dentro de los segundos están los ritos propiciadores del espectáculo. La mirada hace brotar el deseo que, a su vez, propicia el ritual. El deseo se identifica como una pura fuerza, sin ningún otro fin fuera de sí mismo. Instinto que, desde sus orígenes, suscita una animalidad. Mito de la torre de Babel: si “alta es la torre del deseo”,⁵² esta torre también aspira a tocar el cielo. Pero ambas torres se precipitan a la dispersión (de lenguas, de cuerpos) y, en consecuencia, tocan la tierra. Gracias a esa elevación “el instinto se convierte en espíritu y pone en toda carne la posibilidad de que aparezca esa luz del deseo”.⁵³

Dentro de los rituales del amor, el beso adquiere el rango de sensación total y, al igual que el grito, es un registro que aspira a lo sagrado. Más que en la violenta fusión de los cuerpos a través del acto sexual (evento que aspira a lo absoluto), en ocasiones, el amante traslada esa fusión al contacto por medio de las bocas: el beso como el encuentro por antonomasia de dos cuerpos separados, como el anhelo de naufragio en una lengua y en una saliva. Aunque, de manera tradicional, se ha tipificado el beso como recurso fútil o intrascendente, lo que proyecta el amante es precisamente lo contrario: anécdotas densas y penetrantes. En “El amigo”, por ejemplo, Luis Alfonso

⁵² GARCÍA PONCE, Juan, *Crónica de la intervención*, tomo I, p. 171.

⁵³ *Idem*, p. 215.

besa a Mara “como a un objeto sagrado”:⁵⁴ busca una unión espiritual con su amigo Benjamín, amante de Mara.

En el beso (en el abandono que se evidencia en el momento de cerrar los ojos), se nubla el entendimiento y el cuerpo se cuestiona sobre su propio ser: perderse en otro cuerpo, cederse para que puedan poseerlo. Se nubla también el tiempo y el espacio: todo es un aquí y un ahora, todo es simultáneo. Mas esta sutilidad es una apariencia: semejante al encuentro sexual, al interior de todo beso habita el desvarío. No importa el medio, aspirar al paraíso es un infortunio: posible sólo como aspiración. Como seres imperfectos, los amantes no soportan la perfección de formas o de sentimientos, a lo más, se acercan a las sensaciones totales: rondar el beso como sensación infinita, acecharlo, tener la ilusión de conservarlo, aunque después los celos, la traición, el miedo o la repulsión arroje nuevamente al estar vacíos.

En “Sombra entre sombras”, Arredondo describe el beso que se vincula a la muerte. Ermilo cubre de flores el cuerpo desnudo de su reciente esposa. Besa esas flores como si emularan el cuerpo de la virgen. Ella se rinde a los besos que no recibe y se abre como una flor. Luego, la exquisitez de la entrega regala su lado perverso encarnado en el asco que el beso provoca:

–Ermilo, qué feliz soy. Pero quítame ya estas flores, me hacen sentir ahora como una amortajada. –Amortajada estás ahora –me respondió, y buscó mi boca con ansia, pero yo me esquivé: ni él, ni nadie me había besado nunca. Trató de echarse sobre mí, pero un asco feroz me hizo incorporarme en arcadas repetidas, hasta que me soltó.⁵⁵

Aun cuando los personajes de “La señal” no son compañeros sexuales, el beso en los pies resulta igual de abrumador: “los labios calientes lo tocaron, se pegaron a su piel... Era amor, un amor expresado de carne a carne, de hombre a hombre (...) No, no, los

⁵⁴ Todas las citas de los cuentos de Arredondo corresponden a la edición de Siglo Veintiuno, *Obras completas*; asimismo, las citas de los cuentos de García Ponce corresponden a la edición de Seix Barral, *Cuentos completos*. En adelante, sólo se anotará el título y la página del cuento respectivo. “El amigo”, p. 72.

⁵⁵ “Sombra entre sombras”, p. 253.

dos sentían asco, sólo que por encima de él estaba el amor”.⁵⁶ En ambos cuentos el asco es uno de los ingredientes del amor. Sentimiento de revoltura, necesidad de vaciamiento que se contiene y que desde ahí prueba el vértigo. Visto así, el asco se relaciona al grito: presión, conmoción de las entrañas. El grito es la suspensión, el deseo de fuga irrealizada. Si en *Las lágrimas de Eros*, Bataille enlaza a la risa con el erotismo, no es inexacto vincular al grito con la muerte. Decir –aun a costa del atrevimiento– que el grito, como la risa, es una de esas lágrimas: muerte-grito, grito-asco, asco-beso. Beso, grito, asco igual a amor.

Los amantes son los eternos buscadores de absolutos. A la manera como lo expone Platón en *El banquete*, vislumbran en la persona amada una unidad: viven sus días fundidos en otro ser, compenetrados. Pero “la idea de absoluto sólo pudo originarse en la conciencia de lo relativo”,⁵⁷ y es la preponderancia de lo relativo, el dominio de los interdictos por encima de las transgresiones, el que ocasiona la distancia. La narradora de “Mariana” reflexiona: “pensé en lo absurdo que resultaba ahora don Manuel por no haber permitido el noviazgo desde el principio. Aunque ella hubiera tenido entonces apenas trece o catorce años (...)”⁵⁸ No hay que olvidar: el amor es una de las grandes revoluciones que emprende el ser humano, una transgresión mayor, por eso se ha querido organizarlo y reducirlo al orbe de lo permitido.

Cuando adviene la separación, el amante se siente desprendido de su antigua unidad y sobrevivir a ello es insoportable. La separación “es la vivencia de la muerte en mi conciencia (...) y, complementario a éste, el problema que narcisistamente es más mortificante para quien lo sufre: la vivencia de mi muerte en la conciencia del otro”.⁵⁹ Lo que verdaderamente duele es morir en la conciencia del otro, la idea del olvido: el amante no quiere olvidar, menos aún ser olvidado. Ante la posibilidad de que Thanatos triunfe sobre Eros sólo queda el grito que invade el cuerpo del amante, y ahí está el grito de Raúl, el de Manuel y el de Fernando. El grito es un registro de lo sagrado por cuanto de muerte y de erotismo, y también de amor, habita en él.

⁵⁶ “La señal”, pp. 41-42.

⁵⁷ CARUSO, Igor, *La separación de los amantes*, p. 69.

⁵⁸ “Mariana”, p. 100.

⁵⁹ CARUSO, Igor, *op. cit.*, p. 19.

Y todo porque el hombre, al fabricar utensilios y herramientas para sobrevivir, al convivir con otros hombres, al nacer dentro de una comunidad, dio luz al interdicto y a la transgresión, cuya equivalencia se localiza en el plano de la realidad y en el plano del placer. Según Marcuse, bajo una sociedad represora de los reflejos humanos, aquello natural al hombre (su parte animal, instintiva), aquello que desencadena placer, es sometido bajo el predominio de la razón, de lo útil y de lo práctico, reducido a la construcción de una realidad tangible. Estos dos planos corresponden a los actos inconscientes y conscientes del hombre. Los primeros buscan una satisfacción inmediata donde predomina el rechazo a la represión, los segundos olvidan esa búsqueda por un sentimiento de seguridad y de estabilidad:

Bajo el principio de la realidad, el ser humano desarrolla la función de la *razón*: aprende a “probar” la realidad, a distinguir entre bueno y malo, verdadero y falso (...) Sólo una forma de actividad de pensamiento es “dejada fuera” de la nueva organización del aparato mental (...): la *fantasía* está “protegida de las alteraciones culturales”, y permanece ligada al principio del placer.⁶⁰

La fantasía adquiere el mismo nivel que el erotismo: vías de escape de lo real donde la represión se anula, sueño diurno de los pueblos. Tanto la realidad-interdicto como el placer-transgresión transitan en un diálogo de freno y de liberación: el hombre aprende a distinguir entre lo socialmente positivo y lo negativo, entre lo permitido y lo prohibido. El hombre, al interior del erotismo, orienta sus acciones hacia el plano del placer-transgresión, cuestiona en cada acto el plano de la realidad-interdicto y construye su realidad en el placer.

Adicionalmente, Caillois vincula al interdicto y a la transgresión con la oposición entre lo sagrado y lo profano. Para el ser que observa el objeto sagrado el terror y la fascinación lo paralizan: desea tocarlo y aunque se detiene la tentación no disminuye. Lo profano recae en el mundo del trabajo:

⁶⁰ MARCUSE, Herbert, *Eros y civilización*, p. 27.

(...) el dominio de lo profano se presenta como el del uso común, el de los gestos que no necesitan precaución alguna (...) Por el contrario, el mundo de lo sagrado aparece como el de lo peligroso o lo prohibido; el individuo no puede aproximársele sin poner en movimiento fuerzas de las cuales no es dueño y ante las que su debilidad se siente desarmada.⁶¹

El carácter de lo sagrado oscila en dos extremos: aceptar el interdicto y la tentación por transgredirlo. Bataille lo ejemplifica por medio de la encarnación de los dioses representantes de lo sagrado. Un sentimiento de temor se apodera del que los adora, temor que mezcla el deseo de no mancillar y la seducción de hacerlo. La complementariedad entre el interdicto y la transgresión es la misma que requiere lo sagrado y lo profano: para constituirse uno precisa al otro. “Lo único que puede afirmarse valederamente a propósito de lo sagrado se halla contenido en la definición del término: que se opone a lo profano”,⁶² sostiene Caillois.

Asimismo, Eliade apunta: “Si queremos delimitar y definir lo sagrado, necesitamos disponer de una cantidad conveniente de ‘sacralidades’ (...) se trata de ritos, de mitos, de formas divinas, de objetos sagrados y venerados, de símbolos (...)”⁶³ Estos hechos sagrados –pensemos en el rito del *voyeur* o en los ritos del amor– adquieren el rango de hierofanía “en la medida en que expresan una modalidad de lo sagrado y un momento de su historia, es decir, una experiencia de lo sagrado entre las innumerables variedades existentes”.⁶⁴

Lo difícil, en todo caso, es pensar lo sagrado en cualquier acto de la vida cotidiana, pensar su encarnación en un objeto profano. Para el *voyeur*, por ejemplo, no se trata de un simple culto al cuerpo de su pareja: el cuerpo ya no es honrado como tal sino como una hierofanía, su exclusiva corporalidad se transforma en algo distinto. En el caso de los amantes el juego es similar: el que ama, ama tanto al cuerpo de su amada como al alma que cree reconocer en ese cuerpo, alma y cuerpo se confunden. “Un

⁶¹ CAILLOIS, Roger, *El hombre y lo sagrado*, p. 18.

⁶² *Idem*, p. 7.

⁶³ ELIADE, Mircea, *Tratado de historia de las religiones*, pp. 25 y 26.

⁶⁴ *Ibidem*.

objeto se hace sagrado en cuanto incorpora (es decir revela) otra cosa que no es él mismo”.⁶⁵

Asumido el hecho de que cualquier cosa o persona puede mostrar lo sagrado, es inevitable hablar del espacio y del tiempo donde se desarrolla la ceremonia. El espacio sagrado nunca es elegido por la persona, es descubierto por medio de una hierofanía. No existe un lugar predeterminado para manifestar lo sagrado, ese lugar puede desarrollarse en cualquier sitio. Lo relevante aquí no es el espacio en sí sino lo que representa y significa. El *voyeur*, cuando descubre su espacio, tiende a consumir ahí la ceremonia: una cama o un departamento (“El gato”), una sala (“Rito”). Los amantes no quieren salir de la felicidad elaborada al interior de un auto (“Mariana”) o de una huerta (“Olga”).

Para Eliade, la construcción de un altar funciona como el centro donde confluye lo sagrado. Su materialización y cada uno de los objetos equivalen al poder de un símbolo que eleva su referente inmediato a un nivel posterior. Para el *voyeur*, más que edificar un altar será indispensable la búsqueda de un centro, o bien, el visualizar ese centro como la edificación de un altar. En ocasiones, se da la constante de un solo espacio dentro de una casa, como la sala, lo que le concede el valor de otra dimensión: esa sala ya no funciona como sitio de paso hacia otra área de la casa o como lugar donde se recibe a las visitas, sino que se transforma (sin dejar de ser lo que es) en espacio sagrado, preservado de la carga profana de otros espacios donde no se lleva a cabo ningún ritual o ceremonia.

Algo equivalente sucede con los amantes, la construcción de un altar reside en su capacidad de transfigurar los espacios cotidianos, lugar exclusivo donde se deposita su amor. Así, una huerta no es el simple lugar repleto de frutas y de animales, un auto no es el simple encierro o la incomodidad de un espacio tan pequeño, un sueño no es un cerrar los ojos al día o un escape de la realidad. Huerta, auto, sueño, funcionan como exótico paraíso, templo y refugio.

⁶⁵ *Idem*, p. 37.

Aun cuando casi existe una fidelidad espacial, también se localizan ceremonias voyeuristas o ritos del amor fuera de un espacio inanimado. En estos casos, se cuenta con la facultad de transportar un espacio sagrado al cuerpo de la mujer. La mujer se convierte en el centro. La concreción del altar, cuando se trata de un espacio inanimado, se verifica en la disposición y en la distancia de los muebles y de los demás objetos, en el acomodo de los árboles, en la variedad de frutas y de aves, en el hostigamiento del sol. Mas cuando se trata de un espacio animado, el altar está sujeto a los límites de una corporalidad, donde su figura, gestos, movimientos, rasgos físicos, vestuario o indumentaria, actúan como los elementos materiales.

Aunque el ubicar a la mujer como centro le otorga un rango especial, siempre mantiene una nula conciencia de su carácter sagrado y no se cuestiona ni racionaliza acerca de ello, sólo se deja llevar. “Es centro (...) todo espacio consagrado, es decir, todo espacio en el que pueden tener lugar las hierofanías (...)”⁶⁶ El cuerpo de la mujer se diferencia de los demás cuerpos por su carga hierofánica. Con esto, marca su antiguo estado de objeto y rescata su “principio de incertidumbre”. La seducción, al igual que el erotismo, nunca es algo natural, siempre deviene artificio. Como objeto, la mujer encanta, la mujer juega:

(...) la seducción como forma irónica y alternativa (...) rompe la referencia del sexo, espacio no de deseo, sino de juego y de desafío (...) me muestro esquivo, no me harás gozar, soy yo quien te hará jugar, y quien te hurtará el goce. Juego movedizo, donde es falso suponer que sólo es una estrategia sexual. Más que nada estrategia de desplazamiento (*se-ducere*: llevar aparte, desviar de su vía), de desviación de la verdad del sexo: jugar no es gozar.⁶⁷

Me parece que, en especial, las mujeres de García Ponce seducen a los hombres y gozan del poder que su seducción ejerce. Se abandonan, sí, mas no en el hombre sino en la embriaguez de sus actos, en el deseo llano y puro. Las mujeres de Arredondo juegan y poco gozan en el sentido tradicional del término: la Wanda inaccesible, la Olga

⁶⁶ *Idem*, p. 334.

⁶⁷ BAUDRILLARD, Jean, *De la seducción*, p. 27.

imperturbable, la Mariana promiscua. Su actuar es complejo: el auténtico gozo radica en el juego, en pervertir la idea de goce.

El tiempo sagrado puede ubicarse dentro del periodo en que transita el rito o la ceremonia. Difícil de contabilizar, porque no se especifica con exactitud cuándo inicia y cuándo termina el rito, se evidencia su rapidez, resaltando así su carácter efímero y poco aprehensible. Para el *voyeur* y para el amante, el tiempo y el espacio conquistan la categoría de sagrado en el instante preciso en que lo revelado se suscita. No antes, no después. La duración y el espacio inicial del rito es una fase de preparación: el cuerpo femenino no es siempre un espacio sagrado ni está siempre en un tiempo sagrado, es vital la aparición de lo sagrado para hablar de un tiempo y de un espacio de igual jerarquía.

Lo cierto es la fugacidad. El rito no implica insertar un tiempo en otro, sino continuar un tiempo previo de un ritual precedente, constructor de un único tiempo: “Un ritual no se contenta con repetir el ritual precedente (...), le es contiguo y lo continúa (...) Estos segundos hierofánicos (...) constituyen una ‘duración’ de estructura sagrada, (...) puede decirse que se continúan, que a lo largo de los años y de los siglos forman un solo y único tiempo”.⁶⁸

El *voyeur* y el amante se esfuerzan en descubrir un centro, favorable en la reunión de un tiempo y de un espacio sagrado. Y para cuando el encuentro sucede es menester (además de desprenderse de lo profano) una interrupción donde las cosas y las personas pierdan su cualidad de peso y graviten o –mejor dicho– se suspendan. El *voyeur* y el amante dependen de esta suerte de espasmo.

Finalmente, lejos de cualquier ética, lejos de cualquier uso al servicio de una comunidad, lo sagrado explora la anulación del individuo. Anulación no del otro –no se observa el aniquilamiento de un ser semejante ni se identifica un yo en el proceso– sino del yo. El yo –él mismo– se pierde, deja de ser. Aunque para Bataille esta pérdida es una quimera que sólo capta la dificultad del acto. Se desea lo imposible, se tiene nostalgia de lo que nunca ha sido ni puede ser. Deseo y nostalgia carecen de una forma concreta: no

⁶⁸ ELIADE, Mircea, *op. cit.*, pp. 350-351.

se desea *algo* ni hay nostalgia por un tiempo pasado. Lo irreductible a formas o a conceptos de ese deseo y de esa nostalgia añora lo desconocido. Aquí nuevamente la relación con la muerte: el hombre no puede pensar su muerte desde la vida, no puede experimentar un hecho que desconoce y vivir para divulgarlo. Aunque se viva para morir y aunque cada día se reste vida y se aproxime a la muerte, nunca, en vida, se accede a ella. Al final de cuentas, en vida, el hombre nunca experimenta lo sagrado, a lo más, descubre lo improbable de experimentarlo.

Por eso es necesario edificar ese lugar, construirlo como si de una presencia se tratara. Sí, como un cuento de García Ponce o de Arredondo.

Yo no puedo entrar a ese espacio porque estoy vivo, no puedo pensar lo impensable porque la característica del pensamiento es que pertenece al terreno de la vida dentro del que se afirma mi yo; pero hay otro espacio, tal vez, al que mi yo tiene acceso y que no está situado en ningún lugar preciso, como tampoco lo está la muerte para mi yo. Ese espacio es el espacio de las palabras, el espacio dentro del cual vive la literatura.⁶⁹

⁶⁹ GARCÍA PONCE, Juan, "La imposibilidad de morir", *Apariciones*, pp. 175-176.

1.3. El amor como excedente de sentido

Recordando que existen innumerables maneras de leer el mundo, se tiene que el amor⁷⁰ es otra de esas maneras y que en la búsqueda de su constitución tiende lazos de correspondencia con el discurso poético. El amor, como el erotismo, también nos invita a *comprender* nuestro lado oculto. Amor y erotismo son discursos simbólicos que convergen en el discurso poético cargados de excedente de sentido.

No obstante, por el modo tan peculiar como Occidente concibe al amor es necesario efectuar un recorrido literario, aun a riesgo de su brevedad. Una gran parte de nuestra idea del amor se fragua en la literatura, por eso, a ella se acude. Hay que apelar entonces a un libro clave: las *Cartas de Abelardo y Heloísa*.

Sí, de inmediato emerge el amor cortés. Pero Abelardo no es el Lanzarote de Chrétien que altera los códigos de la moral y de la caballería por el amor que le profesa a la reina Ginebra; ni la trama tiene la justificación de Béroul: no hay filtros que tiñen de magia el amor de Tristán e Isolda. Con Abelardo, lejos están ya la dignidad de Roldán y las cinco virtudes de Sir Gawain (liberalidad, bondad, castidad, cortesía y piedad); con Heloísa, ya no interesa la reseña de su vestuario ni de sus joyas (de hecho, sólo se sabe que es bella y aficionada a la lectura); nada de opulencias ni de fastuosidades, nada de banquetes ni de literatura del derroche;⁷¹ en todo caso, si la abundancia persiste, persiste a raíz del sentimiento.

⁷⁰ Según Paz, al relacionar el amor cortés y las creencias de los cátaros, Rougemont sostuvo que el origen del amor occidental provenía de una herejía. Idea que el mismo Paz compartió por algún tiempo. No obstante, aunque muchos de los grandes señores y damas que protegieron a los poetas provenzales eran cátaros, los pocos trovadores cátaros no escribieron poesías amorosas. Paz describe las profundas diferencias entre la cortesía y el catarismo, una de ellas es la manera como los cátaros condenan al amor, pues éste ata el alma a la materia. Por el contrario, el amor cortés exalta las virtudes de amar a un cuerpo hermoso. Uniendo esto, y luego de afirmar que el mundo antiguo careció de una doctrina del amor y que el eros platónico “desnaturalizó” al amor al convertirlo en un erotismo filosófico, donde la mujer no estaba incluida, Paz sitúa el origen del amor en Francia, siglo XII, y lo relaciona al amor cortés mas no al catarismo. *Cfr. La llama doble*, pp.75, 86-88.

⁷¹ Jacques Le Goff analiza la importancia de los códigos del vestuario y de la alimentación en una de las novelas del ciclo artúrico: *Erec y Enide*. Tal importancia reside en la referencia simbólica que permite entender ciertas estructuras y momentos esenciales de la historia: “relaciones entre los esposos, ritos del matrimonio y de la muerte, funciones reales, partida a la aventura y retorno a la vida social”. *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, p. 80.

No insistiré aquí en el argumento bastante conocido de las Cartas de Abelardo y Heloísa, en cambio, prefiero considerar su tema como uno de los grandes mitos de amor creados en Occidente; y es que su influencia goza de tales dimensiones que es posible rastrear sus ecos en textos como los de García Ponce y Arredondo. La causa de ello descubre su génesis en el conflicto que evidencia: el amor cortés (representado en la figura de Heloísa) contra el pensamiento escolástico (representado en la figura de Abelardo). La pasión y el arrebató de Heloísa en contrapunto con los razonamientos de Abelardo. Placer e instinto versus teoría y reflexión.

La ambición de Abelardo es convertirse en un intelectual y, para eso, debe coincidir con los preceptos de su tiempo: “¿No es a la castidad, sobre todo, a la que deben su grandeza humana tantos filósofos, y más aún los santos, los seres que me parecen más atentos a las lecciones de la Sagrada Escritura?”⁷² Y es en la castidad donde Abelardo falla. Mas su originalidad respecto de otros personajes de su época es su encomienda: reflejar la metamorfosis del caballero al hombre. La eficacia de un personaje como Abelardo se centra en revelar la entraña del hombre medieval, no la del caballero, y este hombre vive cercenado, dividido en dos: se anhela un ser pensante y erudito (todo cerebro), pero no puede eludir eso otro que también lo constituye (todo sentimiento). Ahí su pecado. Los envidiosos que rodean siempre a personas como a él harán escarnio de su debilidad, condenándolo a la vergüenza de la castración y al descrédito intelectual.

Por el contrario, el conflicto de Heloísa se ubica al margen y, con un modo distinto de razonar, en desacuerdo con la moral imperante y la lógica de costumbres, rechaza la propuesta de matrimonio de Abelardo. Primero: ¿cuándo se ha visto que la filosofía vaya de la mano de los pañales y de las nodrizas? Segundo: convenir en matrimonio es consentir el hábito y un amor que se aclimata es sinónimo de desamor; siguiendo la norma, el matrimonio otorga a los contrayentes el derecho de posesión y Heloísa niega ese derecho, convencida de que sólo se desea lo que no se puede poseer.

⁷² *Cartas de Abelardo y Heloísa*, p. 50.

Semejante idea sobrevive hasta García Ponce y Arredondo (y seguramente seguirá sobreviviendo): el *voyeur* está obsesionado por poseer todas las facetas de su pareja; los amantes, y en especial los personajes masculinos de Arredondo, invierten el rol de los sexos y encarnan el precepto de Heloísa cuando anhelan lo imposible: la mirada de Mariana, por ejemplo. Los personajes se mantienen fieles a sus deseos, aun reconociendo que sea un absurdo.

Abelardo y Heloísa se casan para luego recluirse cada uno en un monasterio. Heloísa se defiende porque la culpa no está en ellos (simples mortales a quienes por amar se les condena), sino en la inclemencia y en las contradicciones de un dios. Ella se resiste al matrimonio y prefiere el título de concubina o de amante. En una línea similar, tanto el *voyeur* como el amante califican al matrimonio como una convención. Por eso, cuando el matrimonio se presenta, quebrantan la ley que otorga la exclusiva posesión y/o entrega: el *voyeur* invita a un tercero (“Rito”), el amante se casa con quien no ama (“Olga”).

El “déjame ser tu puta” que Paz atribuye a Heloísa en su poema “Piedra de sol”, se convierte en una súplica que se rechaza y que, al rechazarse, se erige en uno de nuestros mitos acerca del amor; afirmación y sentencia de una manera de amar donde priva el obstáculo y la tentación y reza la transgresión con el interdicto, manera que evidencia nuestros prejuicios y fantasmas. En algunos cuentos de Arredondo es factible localizar un eco de esta súplica: la protagonista de “Sombra entre sombras” se casa con el viejo y depravado Ermilo, nace entre ellos una relación de mansedumbre y dependencia donde los juegos eróticos (golpes, orgías, voyeurismo, etcétera) propician la degradación de la protagonista, quien descubre el amor de Samuel a partir de las humillaciones de Ermilo.

Todo parece indicar que con el surgimiento de los nombres de Abelardo y de Heloísa nace también el amor trágico. Desde entonces, fantaseamos con las historias que nos transportan a otro tiempo y a otro espacio, y pocas veces –quizá para nuestra desgracia– obtenemos un amor feliz. Queremos experimentar la pasión, ansiamos

desear y ser deseados, habitar el sobresalto, aquello que nos llena de escalofríos. Tentación que no pocas veces nos deja la piel (o el alma) cubierta de cicatrices.

Y basta un poco de literatura para comprobarlo.

La historia nos dice que antes de dormir con Cloe, Dafnis es iniciado por una samaritana piadosa, quien lo instruye en el arte del bien amar, conduciendo los instintos a la adecuada práctica. Mas la historia concluye justo cuando comienza la iniciación de Cloe. El encuentro de los amantes se sugiere y, con elegancia, Longo evita la descripción por medio de la elipsis:

Dafnis y Cloe (...) se acostaron juntos y desnudos y se besaron y abrazaron sin pegar los ojos ni un instante, como las lechuzas. Dafnis hizo a Cloe, lo que le había enseñado Lycenia y Cloe comprendió entonces que lo que antes hicieron en el bosque y al amparo de los arbustos, no había sido más que juegos de pastorcillos.⁷³

La elipsis será un recurso muy solicitado en la literatura erótica: más que decir se prefiere sugerir, y como la poesía sugiere más de lo que dice no es extraño que se acuda a ella para afianzar el efecto de la prosa, así se tienen los encuentros nocturnos de Wanda y Raúl o las descripciones de “El gato”. El erotismo calla más de lo que expresa, oculta más de lo que revela. Aquí una de sus diferencias con la pornografía, esta última se place en mostrar la crudeza de los hechos.

A partir de *Dafnis y Cloe* es viable hablar de una literatura amorosa basada en el silencio, donde lo poco que *se dice* obedece a una didáctica del comportamiento: el afuera del sujeto está en juego a través de una guía cimentada en el modelo. Tanto *El libro del buen amor* como *El libro de la Rosa* funcionan como ejemplo. El Arcipreste de Hita, con un acento profundamente religioso, aborda su experiencia amorosa en un tono pedagógico que busca diferenciar lo bueno de lo malo y llenar así de virtudes a sus probables lectores; complementariamente, Guillaume de Lorris, siguiendo en mucho el procedimiento de *El arte de amar* de Ovidio, utiliza la alegoría para asentar su ética del

⁷³ LONGO, *Dafnis y Cloe*, p. 59.

amante: “Quien desee hacer de Amor su señor, debe ser cortés y humilde, vestir con elegancia, ser alegre y lograr que lo aprecien por su generosidad”.⁷⁴

¿Qué provoca este actuar en el silencio? ¿Por qué Occidente no genera un libro dirigido hacia el *interior*, hacia los amantes, al estilo del *Kama Sutra*?

Tanto Oriente como Occidente se han preocupado porque parte de su literatura funcione como una didáctica amatoria, la divergencia estriba en el proceder de esa didáctica y en los resultados que arroja: Occidente concentra sus propuestas en fijar una moral de la sexualidad y, aunque expone los efectos físicos del amor, carece de un tratado que adiestre en lo relativo al encuentro sexual; en cambio, Oriente se vuelve especialista en la materia.

Al igual que *Dafnis y Cloe*, la historia del *Gîta Govinda* se sitúa en un ambiente bucólico; sin embargo, por los escenarios y la preferencia de un lenguaje directo (no obstante el uso de la metáfora), el amor inocente de Dafnis y Cloe palidece ante el amor apasionado de Krishna y Râdhâ. No hay aquí un andar con rodeos, las cosas se dicen como son y si se recurre a la metáfora es para aclarar y embellecer el sentido de la frase, no para oscurecerlo o eludir su significado.

En este corazón ocupado tan sólo por tus caderas y tus senos opulentos y que no tiene lugar para ninguna otra cosa, no entra nadie más que el inmaterial Amor (...) ¡Oh ingenua, dame un mordisco despiadado con tus dientes! ¡Átame con las lianas de tus brazos! ¡Con tus senos macizos aplástame, oh cruel, despierta mi gozo!⁷⁵

Y de aquí al *Kama Sutra*. El hindú se instruye en los detalles y en la amplia gama de escenarios para el convivio íntimo: se le ejercita en los distintos tipos de abrazos y de caricias, y se le muestra la variedad de posiciones sexuales. A su vez, bajo la sabiduría del *Tao Te Ching* y de su “¿puedes abrir y cerrar las puertas del cielo siendo como la

⁷⁴ DE LORRIS, Guillaume y Jean de Meun, *El libro de la Rosa*, p. 40. Existe otra línea que aborda el tema bajo un carácter irónico o picaresco y que halla su máxima expresión en los relatos del *Decamerón* (*Sendebâr o el libro de los engaños de las mujeres* y los *Cuentos de Canterbury* constituyen otros ejemplos). Mas no es gratuito que Jorge de Burgos envenene a tantos monjes: la risa relaja el entendimiento y pervierte las almas al presentar una verdad tergiversada. Aunque creo que, en todo caso, Boccaccio no tiene la intención de construir un arte amatorio, sino mostrar el duro proceder humano.

⁷⁵ JAYADEVA, *Gîta Govinda*, pp. 79-80.

hembra?”⁷⁶ China cultiva el tao amoroso: “En el esquema universal de las cosas, los seres humanos constituimos unas criaturas pequeñas y vulnerables. A menos que estemos en armonía con la fuente infinita de la Naturaleza, no tendremos esperanza de sobrevivir durante mucho tiempo”.⁷⁷

Mientras que en Oriente los ejemplos de una didáctica amorosa centrada en el conocimiento del cuerpo del amante se multiplican (no hay que olvidar tampoco la mística erótica del tantrismo), en Occidente el mismo tema se convierte en tabú: la literatura guarda silencio. Aunque esto no evita cierta influencia: en gran medida el amor cortés se consolida gracias al arte de amar musulmán al interior del cristianismo.

Al respecto, Paz escribe: “En la España musulmana los emires y los grandes señores se habían declarado sirvientes y esclavos de sus amadas. Los poetas provenzales adoptan la costumbre árabe, invierten la relación tradicional de los sexos, llaman a la dama su señora y se confiesan sus sirvientes”.⁷⁸ La influencia musulmana ocasiona un cambio: la mujer es vista como objeto de deseo. Hasta entonces, griegos y romanos consideraban al amor como una pasión que los esclavizaba y los alejaba de las preocupaciones ordinarias, volviéndolos una especie de traidores sociales. La dependencia a una mujer era nociva, pues los disminuía en varios sentidos. La libertad estaba por encima de cualquier cosa, lo que significaba jamás ser esclavos de nadie, ni siquiera del amor.⁷⁹ Por eso, cuando el arte de amar musulmán propicia que la mujer sea vista como objeto lo que en realidad se logra es una revolución amorosa.

Desde el Cavalcanti que suplica a sus poemas llegar a los oídos de su amada, pasando por la Beatriz casta, casada y escolástica de Dante (más humana en *La vida nueva* que en *La divina comedia*), hasta los desmayos de Werther, algo aparece de Ibn Hazm de Córdoba y *El collar de la paloma*:

Otra señal de amor es que tú has de ver cómo el amante está siempre anhelando oír el nombre del amado (...) Acaece asimismo al verdadero amante

⁷⁶ LAO-TSE, *Tao Te Ching*, p. 57.

⁷⁷ CHANG, Jolan, *El Tao del amor y el sexo*, p. 31.

⁷⁸ PAZ, Octavio, *La llama doble*, p. 81.

⁷⁹ *Cfr.* ACKERMAN, Diane, *Una historia natural del amor*, pp. 67-88.

que, a veces, se pone a comer con apetito, cuando de repente el recuerdo del ser amado le excita de tal modo que la comida se le hace un bolo en la garganta y le obtura el tragadero (...) El insomnio es otro de los accidentes de los amantes (...) suelen decir que son “apacentadores de estrellas”.⁸⁰

Obsesión por el nombre: Inmaculada o Paloma, de García Ponce. Los amantes pocas veces comen y si lo hacen es para incrementar la sensualidad a través de la comida. Arredondo prefiere los dulces (“Sombra entre sombras”) y las frutas (mango, “Estío”; guayabas, “Olga”; guayabas y caña, “Mariposas nocturnas”). Los amantes poco duermen. Y sí, mucho sueñan (“Wanda”).

Con todo, según Foucault, en lugar de propiciar el nacimiento de un *ars erotica* se desarrolla una *scientia sexualis*:

Ha habido históricamente dos grandes procedimientos para producir la verdad del sexo. Por un lado, las sociedades –(...) China, Japón, India (...), las sociedades árabes musulmanas– que se dotaron de una *ars erotica*. En el arte erótico, la verdad es extraída del placer mismo, (...) no es tomado en cuenta en relación con una ley absoluta de lo permitido y lo prohibido (...) Nuestra civilización, a primera vista al menos, no posee ninguna *ars erotica*. Como desquite, es sin duda la única en practicar una *scientia sexualis*. O mejor: en haber desarrollado (...) procedimientos que corresponden a una forma de saber rigurosamente opuesta al arte de las iniciaciones y al secreto magistral: se trata de la confesión.⁸¹

El poder de la confesión. Al principio fue la palabra. Padre, confieso que he pecado. Padre, confieso que he deseado. El acto sexual se cubre de velos, se cierran las puertas y las ventanas y se apaga la luz: el sexo se organiza, se codifica, mas no por eso se le ignora; al contrario, se vive al interior de una sociedad que disimula, donde incluso la distribución de los espacios públicos (escuelas, oficinas, jardines) obedece a una dinámica sexual basada en la regulación.

¿O por qué motivo, en “La Sunamita”, el sacerdote obliga a Luisa a que se quede con Apolonio? ¿Cuáles pueden ser los pensamientos y las sensaciones de una joven

⁸⁰ DE CÓRDOBA, Ibn Hazm, *El collar de la paloma*, pp. 116-117.

⁸¹ FOUCAULT, Michel, *Historia de la sexualidad*, pp. 72-73.

virgen condenada a compartir el lecho de un moribundo? ¿Qué experimenta esa joven ante una manos cadavéricas, un aliento descompuesto y una fetidez de orines? La historia que el mito calla en el primer libro de los Reyes es aquella que narra el desconcierto de Luisa, su furia y su impotencia, también su deshonra.

Así, lejos de encontrar la verdad del sexo en libros-manuales como el *Kama Sutra*, la fijamos en la construcción de un discurso. Y palabras somos y de palabras nos llenamos, y consonantes al *se dice que* nos sumergimos en conductas que parecen descartar el acto natural: no por el acto sexual mismo sino por la manera en que ese acto se apalabra o se acalla. ¿O no es la confesión una modalidad del discurso que reta nuestra afición a la culpa? ¿Por qué Abelardo desahoga sus penas en su *Historia Calamitatum* con el objeto de decirle a un amigo que su sufrimiento es pobre comparado con el suyo? ¿Por qué Heloísa se aboca, con tanto fervor, a la escritura de las cartas?

Porque cuando el hombre enfrenta sentimientos que escapan de su naturaleza no tiene más remedio que recurrir al mito; al mito que es relato, explicación a la incertidumbre, al mito que es discurso. Al principio no es la palabra, explica María Zambrano, al principio es el delirio. Desde el origen de los tiempos el hombre se sintió perseguido y observado y su única alternativa fue darle un nombre a ese sentimiento para tratar de aplacarlo y entenderlo, y a ese sentimiento hay que rendirle después pleitesía y tributo. El nacimiento de los dioses propicia, simultáneamente, el nacimiento de la conciencia y del lenguaje; es decir, el nacimiento del hombre:

El hombre –ser escondido– anhela salir de sí y lo teme, aunque la realidad toda no envolviera ningún alguien, nadie que pudiese mirarlo, él proyectaría esta mirada (...) Y así, él mismo, que no puede aún mirarse, se mira desde lo que le rodea. Y todo, los árboles y las piedras, le mira y, sobre todo, aquello que está sobre su cabeza y permanece fijo sobre sus pasos, como una bóveda de la que no puede escapar (...) Y de aquello que no puede escapar, espera.⁸²

No sin miedo, no sin respeto, el hombre proyecta al dios *voyeur*: el hombre *es* porque alguien lo mira. Todo, la naturaleza misma, lo mira, y como no puede escapar de la

⁸² ZAMBRANO, María, *El hombre y lo divino*, pp. 31-32.

naturaleza tan sólo espera. Pero ¿qué espera? El hombre espera la mirada en la cual reconocerse y, bajo ese poder, confiesa, produce un discurso aunque éste lo atemorice. El hombre confiesa porque se siente vigilado. ¿Dios? ¿Conciencia? ¿Diablo? No importa. El hombre *dice* porque tiene miedo y cada vez que *dice* ritualiza en la confesión el mito, concede así su permanencia.

¿Qué nos queda entonces? ¿Cómo aprender a gozar del amor si eso implica adentrarse en las redes del discurso? ¿Bastará con acudir a Roland Barthes y a su *Fragmentos de un discurso amoroso*? ¿O hay que asumir las consecuencias y encontrar el placer en el discurso?

Por supuesto, no afirmo que Oriente haya aprendido a disfrutar mejor de su intimidad a diferencia de Occidente. No. Creo que como sociedad productora de discursos hemos aprendido a disfrutar del discurso mismo, lo hemos pervertido y quizá manipulado: “placer en la verdad de placer, placer en saberla, en descubrirla, en fascinarse al verla, al decirla, al cautivar y capturar a los otros con ella, al confiarla secretamente, al desenmascararla con astucia”.⁸³ Placer en el dolor, en la imposibilidad, en la culpa. Hay que preguntarse junto con Foucault si la *scientia sexualis* no se transforma en uno de los muchos refinamientos del *ars erotica*. Y es que, cuando de amor se trata (por lo menos en literatura), si no hay obstáculos se inventan y se prefiere un final desafortunado que mantenga vivo el amor a un final que relate la vida feliz de Cenicienta.

Mentiras.

Cuando de amor cortés se trata, asegura Denis de Rougemont, somos unos masoquistas. ¿Será entonces el masoquismo una de nuestras creaciones originales o también se admite en Oriente? Y me refiero en exclusiva al masoquismo artístico, a la escuela de Sacher-Masoch, donde no resisto la tentación de vincular el nombre de su famosa protagonista con la Wanda de Arredondo. Quizá sean más que los nombres una mera coincidencia.

⁸³ FOUCAULT, Michel, *Historia de la sexualidad*, p. 89.

La Venus de las pieles abre con un epígrafe extraído del *Libro de Judit*, 16,7: “Dios lo castigó y lo puso en manos de una mujer”, en seguida sabemos de la dinámica del amo y del esclavo. En los rituales del *voyeur* el hombre mantiene el rol de amo y la mujer de esclava, bajo sus respectivas consecuencias. En los rituales del amor tal situación se invierte y el epígrafe de Sacher-Masoch ilustra el papel que desempeñan tanto Raúl, Manuel y Fernando en relación a Wanda, Olga y Mariana. Dios los castigó, pero la crueldad de ese castigo se paladea como exquisita.

García Ponce nos aclara:

Denis de Rougemont es un escritor conservador que cree en las virtudes del amor positivo y considera que la literatura occidental está condenada a celebrar el amor trágico, ante la imposibilidad de encontrar dentro de la “normalidad” su forma de realización. Y, en el caso de Musil, y en otros muchos casos ilustres, entre los que se cuenta el mismo Nabokov, su “anormalidad” no es más que el medio para llegar a una más alta forma de “normalidad”, tal vez utópica, tal vez imposible dentro de los límites de la “realidad establecida”, pero que precisamente su literatura nos muestra como un deslumbrante ejemplo de una posibilidad diferente.⁸⁴

Sin duda, también es el caso de García Ponce y de Arredondo, quienes no olvidan el peso de la tradición ni el mito del amor cortés y proponen a través de la “anormalidad” de sus historias “una más alta forma de normalidad”, donde los fracasos o las implicaciones regalan una alternativa, una nueva lectura del amor y del erotismo. No se niega la celebración del amor trágico, pero no se ve como una condena. Se trata, más bien, de asimilación: si el amor cortés nos hereda el masoquismo, esa propensión no es negativa sino estética. Y es eso lo realmente perturbador.

La duda surge cuando, a propósito de García Ponce, Rosado afirma:

(...) aunque se llegue a operar la idealización de la figura femenina, no se trata de una operación relacionada con el romanticismo o concebida por el *amour courtois*; tampoco por la llamada cristalización (...) La narrativa de García Ponce surgió durante la llamada Revolución Sexual de la década de los 60 (...) prácticamente no hay obstáculos (tíos enfurecidos, familias rivales,

⁸⁴ GARCÍA PONCE, Juan, *La errancia sin fin*, pp.26-27.

impedimentos de clase social...) para la siempre relativa realización del amor – ya que el amor como absoluto es irrealizable, es un imposible prohibido por la realidad– y, por otro, hay una apertura del deseo que, en general, no contempla la especificidad o exclusividad: el deseo es voluble, inestable, busca la novedad.⁸⁵

Quizá esto es relativamente cierto si se observa una casi ausencia de obstáculos “reales” o “materiales” (lo que de cualquier modo pudiera llegar a ser discutible: no hay tíos enfurecidos pero sí existe la esposa del narrador de “Retrato”, por ejemplo); no obstante, esta ausencia de obstáculos “externos” no implica una ausencia de obstáculos “internos” que competen más a un ámbito espiritual y/o psicológico, pues ¿qué mayor obstáculo que entender al amor como un *absoluto irrealizable* o como *un imposible prohibido por la realidad?*, ¿no es ésta precisamente la conclusión a la que llegan Abelardo y Heloísa?

Ante la persona amada un estremecimiento nos sobrecoge: temblor y espasmo, deleite ante la llama aun a riesgo de la combustión.

El carácter contradictorio de nuestras emociones nos paraliza. Ese cuerpo, esos ojos, esa voz nos hacen daño y al mismo tiempo nos hechizan (...) Tocar ese cuerpo es perderse en lo desconocido, pero, asimismo, es alcanzar tierra firme (...) El amor nos suspende, nos arranca de nosotros mismos y nos arroja a lo extraño por excelencia: otro cuerpo, otros ojos, otro ser.⁸⁶

Aunque Paz advierte que las diferencias entre amor y erotismo suelen disolverse por su sutileza y por su carácter contradictorio, sostiene que el erotismo es un fenómeno que se produce al interior de una sociedad y “que consiste, esencialmente, en desviar o cambiar el impulso sexual reproductor [para] transformarlo en una representación”;⁸⁷ mientras que en el amor, aunque también subsista la representación y la ceremonia, se busca la “purificación (...) que transforma al sujeto y al objeto del encuentro erótico en personas únicas”.⁸⁸

⁸⁵ ROSADO, Juan Antonio, *Erotismo y misticismo*, p. 91.

⁸⁶ PAZ, Octavio, *El arco y la lira*, p. 134.

⁸⁷ PAZ, Octavio, *La llama doble*, p. 106.

⁸⁸ *Ibidem*.

Con entera libertad, de entre una multitud de opciones, elegimos amar a una persona en exclusiva y esa persona es una criatura mortal, no una abstracción. El alma no se separa del cuerpo ni es el fin último que concede la vía contemplativa. Las fronteras se atenúan, el alma y el cuerpo comparten atributos. Se ama tanto al cuerpo como al alma. El siguiente paso es tanto natural como inevitable: ese cuerpo, esos ojos, esa voz, nos hechizan, nos suspenden. Y la suspensión, en los cuentos de Arredondo, nuevamente se asimila al grito que experimentan los personajes.

La cadena se instaura: sin sexualidad no hay erotismo y sin erotismo no hay amor. Nada más cercano a ello que el erotismo sagrado descrito por Bataille: respuestas que buscan nombrar aquello que como humanos nos sobrepasa, aquello que no sabemos cómo llamar porque la palabra, huidiza, termina por escaparse. Excedente de sentido dice Ricoeur cuando del símbolo se trata.

Al ver la llama, dice Paz, al abstraerla del resto de las cosas, un deseo por tocarla se impone. Paz, al igual que Bataille, distingue al erotismo como la cualidad que diferencia al hombre del animal y ordena las divergencias entre erotismo y amor:

Según el *Diccionario de Autoridades* la llama es “la parte más sutil del fuego, que se eleva y levanta a lo alto en figura piramidal”. El fuego original y primordial, la sexualidad, levanta la llama roja del erotismo y ésta, a su vez, sostiene y alza otra llama, azul y trémula: la del amor. Erotismo y amor: la llama doble de la vida.⁸⁹

Paz también habla del acto sexual en vínculo con la reproducción, semejante al animal que se aparea en ciclos determinados por su celo. Ante el desconocimiento de una actividad erótica en el animal, el hombre lleva ventaja: el acto sexual se transforma en un acto erótico cuando carece de la intención de procrear.

Si lo sagrado es descubrir un extrañamiento —algo no habitual—, si es estar ante lo desconocido o ante algo sobrenatural —algo que violentamente cuestiona las raíces del ser del individuo—, cuando se está ante la persona amada se participa de ese sentimiento. El amor asusta y encanta y cuando asombra, descontrola. El asombro

⁸⁹ *Idem*, p. 7.

produce un sentimiento de finitud y de pequeñez. El hombre –mínimo, indefenso– desciende a la soledad: no a la gracia de estar acompañado por uno mismo, sino a la fisura. Mas de esa inicial separación se accede luego a una etapa de identificación con aquello que altera: el hombre se fusiona en otro cuerpo, ya no hay dos, prevalece el uno. Aunque siempre sobreviva la división.

Nada impide entonces asimilar la categoría de lo sagrado con otras categorías cuando se comparten cualidades. Nada impide que lo revelado coincida tanto en el amor como en el erotismo. En el amor no es lo otro lo que se revela sino el yo, el yo que muestra sus entrañas: “La revelación, en el sentido de un don o gracia que viene del exterior, se transforma en un abrirse del hombre a sí mismo (...) Otro tanto puede decirse del amor: la sexualidad se manifiesta en la experiencia de lo sagrado con terrible potencia, y éste en la vida erótica (...)”⁹⁰

Revelación de la contrariedad, de la multitud de elementos que nos constituyen. El amor es la perpetua revelación de un ser enfrentado a sí mismo, que impide la pasividad y la ciega contemplación, que lo vuelve partícipe: “La experiencia amorosa nos da de una manera fulgurante la posibilidad de entrever, así sea por un instante, la indisoluble unidad de los contrarios”.⁹¹

No son pocas las similitudes entre Paz y Bataille: la sexualidad (como fuego que enciende la llama) corresponde al erotismo de los cuerpos, el erotismo (lo más bajo de la llama) corresponde al erotismo de los corazones, y el amor (lo más alto de la llama) corresponde, a su vez, al erotismo sagrado. Atracción entre Eros y Thanatos: sombra y acechanza. “El amor no vence a la muerte: es una apuesta contra el tiempo y sus accidentes. Por el amor vislumbramos, en esta vida, a la otra vida. No a la vida eterna sino, como he tratado de decirlo en algunos poemas, a la vivacidad pura”.⁹²

⁹⁰ *Idem*, pp. 140-141.

⁹¹ *Idem*, p. 151.

⁹² *Idem*, p. 220.

POÉTICA DEL VOYEUR

Capítulo 2

Hay dos clases de memoria visual: mediante una de ellas recreamos diestramente una imagen en el laboratorio de nuestra mente con los ojos abiertos (...) con la otra evocamos de manera instantánea, con los ojos cerrados, tras la oscura intimidad de los párpados, nuestro objetivo, réplica absoluta, desde un punto de vista óptico, de un rostro amado, un diminuto espectro que conserva sus colores naturales...

Vladimir Nabokov
Lolita

Para hablar en términos de una hermenéutica erótica ha sido imprescindible plantear primero un aparato teórico que envuelva las relaciones entre hermenéutica, erotismo y amor. Ahora, es impostergable llevar esa teoría a la práctica. Estoy convencida de que tanto García Ponce como Arredondo hacen de la *scientia sexualis* un *ars erótica* (y viceversa). Su literatura funciona como un discurso de la confesión: rodeados de silencio se habla de erotismo y de amor como de un evento único que apalabra al cuerpo, sólo para demostrar que en la ejecución de nuestros actos más íntimos es como realmente nos mantenemos vivos.

2.1. La celebración de la belleza: “Retrato”

TRES NIVELES HERMENÉUTICOS

El elemento con el que inicia la poética del *voyeur* es la celebración de la belleza,⁹³ la que desemboca en una serie de cualidades que deben reunir tanto el personaje masculino como el femenino, núcleos de una relación voyeurista. Es evidente: no cualquier personaje cuenta con los atributos para ser un *voyeur* ni cualquiera es apto a ser contemplado. Hay una constante: la mujer es la depositaria y la portadora de la belleza, el hombre atestigua esa belleza como si de una presencia se tratara. La belleza adquiere calidad de peso y de movimiento, *es* —a pesar de su esencia intangible y confusa— un algo que toca la conciencia y los sentidos, un algo que en seguida se evapora. Cuando se muestra, no queda más remedio que arrojarse en ella, pues “¿para qué se narra si no es para celebrar a figuras tan adorables como Camila?”⁹⁴

El primer nivel hermenéutico conduce a la estructura narrativa. Presentada, en una primera instancia, como un cuento de hadas, se asiste al relato de un personaje y de una historia fuera de lo común: Camila, la protagonista, nace en Singapur, el padre se suicida, llega un padrastro, etcétera. Desde un inicio, el narrador da cuenta de su

⁹³ Hay aquí una celebración trágica, como lo quiere Rougemont: la belleza no se puede poseer, pero tanto para García Ponce como para Arredondo esa cualidad genera deleite.

⁹⁴ “Retrato”, p. 336.

fascinación, la que registrará cada una de sus acciones y decisiones: “¡qué irresistible puede ser considerar a una niña bellísima e infeliz como en los cuentos de hadas!”⁹⁵

Durante más de la mitad del cuento se cree que el narrador es omnisciente hasta que paulatinamente se evidencia un narrador protagonista, inmiscuido en la trama de la que al principio se veía ajeno. Esto cumple con un objetivo: acentuar la fuerza de los hechos. El narrador pretende contar una historia desde una aparente imparcialidad, simple apuntador. No obstante, varios indicios sugieren su enorme esfuerzo por ofrecer una versión fiel a lo sucedido y mantenerse al margen (esfuerzo que falla). La descripción, a la que recurre el narrador para ofrecer una imagen de Camila, es una trampa que lo envuelve: el narrador se pierde en la delicia de recrear con palabras la belleza de Camila, luego se anula en ese proceso. Cuando conceptualiza sus emociones, se diluye en la escritura y quebranta la supuesta objetividad de los hechos. La descripción del otro confiere esta facultad de naufragio. Contemplar la belleza es admirar el encanto de la llama, embrujo que bien explica Paz cuando habla de amor.

Un hecho importante marca el cambio: la llegada de Camila en la vida del narrador, “su aparición fue la más fulgurante revelación de la belleza que he tenido en mi vida”.⁹⁶ La belleza se asume como un centro, al igual que el sol en algunos cuentos de Arredondo (“La señal”, “La extranjera”, “La Sunamita”, “Río subterráneo”). Toda aparición de un centro, según Eliade, actúa como característica indispensable para que se produzca el fenómeno de lo sagrado. A raíz de ello, la vida del narrador se aglutina en un único tiempo: es imposible hablar ya de un pasado, de un presente o de un futuro cuando la vida se detiene y subsiste eternamente fija. Además, el advenimiento de Camila en la vida del narrador coincide también con el centro de la narración, estado que remarca la indisoluble (o inexorable) unidad de los distintos planos: es absurdo separar la escritura de la vida.

“Llego ahora al inefable centro de mi relato”,⁹⁷ asegura el narrador. En adelante, se precipita un desmoronamiento, un final sorpresa que cierra la estructura del cuento:

⁹⁵ *Idem*, p. 338.

⁹⁶ *Idem*, p. 357.

⁹⁷ *Idem*, p. 356.

con una antena de un coche, Camila asesina a la mujer del narrador, el narrador se culpa por el asesinato y es encarcelado. Desde una celda, el recuerdo de Camila lo lleva a escribir su historia, vuelve así a vivir lo vivido, vuelve a padecerlo y a disfrutarlo. Desde ahí, aguarda su llegada.

En torno a Camila se confabulan símbolos: la puerta del departamento por donde ella entra es la entrada al paraíso. Hay un antes y un después de esa puerta, un tiempo y un espacio que se abre y se suspende. La puerta ya no es cualquier puerta: Camila, su belleza, la mirada del narrador, elevan esa puerta al rango de una hierofanía. La puerta incorpora en el mundo algo ausente, latencia que pugna por emerger. La belleza es un elixir o la varita mágica de un genio perverso: transforma lo ordinario en extraordinario aunque lo extraordinario intimide.

La experiencia de lo sagrado afirma: aquí es allá; los cuerpos son ubicuos; el espacio no es una extensión, sino una cualidad; ayer es hoy; el pasado regresa; lo futuro ya aconteció. Si se examina de cerca esta manera de pasar que tienen tiempo y cosas, se advierte la presencia de un centro que atrae o separa, eleva o precipita, mueve o inmoviliza.⁹⁸

Al interpretar el texto manifiesto se obtiene el contenido latente: el asunto principal del cuento es, precisamente, la celebración de la belleza. Las largas descripciones de Camila, el enumerar sus cualidades físicas (sus largas piernas, sus manos delicadas, su estrecho talle, sus altos y pequeños pechos, su interminable cuello, su perfecta melena rubia aún desordenada), el mostrarla como un personaje “libre”, sin profesión ni meta alguna que la hagan ir en contra de sus instintos, remite a una de sus influencias principales: Nabokov.

Hay muchachas, entre los nueve y los catorce años de edad, que revelan su verdadera naturaleza, que no es la humana, sino la de las ninfas (es decir, demoníaca), a ciertos fascinados peregrinos, los cuales, muy a menudo, son mucho mayores que ellas (...) Propongo designar a esas criaturas escogidas con el nombre de nínfulas.⁹⁹

⁹⁸ PAZ, Octavio, *El arco y la lira*, p. 126.

⁹⁹ NABOKOV, Vladimir, *Lolita*, p. 24.

Las mujeres de García Ponce, aún y cuando algunas sobrepasan el requisito de la edad del que habla Nabokov, mantienen rasgos de su anterior estado de ninfulas: cierta inocencia, cierta disposición.

Las ninfas son divinidades de las aguas, “representan una expresión de los aspectos femeninos de lo inconsciente, (...) suscitan necesariamente veneración mezclada con miedo”.¹⁰⁰ Con el despliegue de sus rasgos físicos como si de un exceso se tratara, las ninfas perturban la razón de los hombres, quienes son capaces de cometer asesinatos o de volverse locos. Estos hombres son diestros en *per-vertir* la “normalidad” y las “buenas costumbres”, diestros en concretar las historias que imaginan tatuadas en el cuerpo de las ninfulas: ellas, quizá desde antes de su nacimiento, están predestinadas para algo mayor, para algo que sobrepasa la cotidianidad del trabajo y atenta el plano de la realidad.

Los hombres que contemplan a las ninfulas no pueden más que permanecer en silencio; luego, utilizan la descripción como el recurso que les autoriza un acercamiento. Mas la descripción (aun el contacto sexual) termina en digresión: “a ella, como siempre, nada la tocaba. Su belleza seguía siendo la misma. Era una forma de belleza a la que los años le daban una diferente expresión sin cambiar su esencia”.¹⁰¹ El hombre, mudo testigo de tanta exhibición, se torna adicto y, con naturalidad, se transforma en *voyeur*.

Camila es una ninfula: indescifrable y melancólica, ingenua y vulgar. Su belleza seduce, aprisiona. El narrador afirma su carácter de ninfulez a través de varias fotografías de su infancia: desde entonces hay algo de “irresoluble misterio en la absoluta belleza de su rostro”.¹⁰² Hay aquí una idea vital: la belleza es absoluta, lo que es absoluto es sagrado, lo que es sagrado es un misterio.

Camila es alguien (o algo) para detallarse, para no querer salir de ahí a pesar de la tortura. Todo, a la manera del género del cuadro vivo de Klossowski, se dispone a su servicio: las faldas tableadas, los suéteres, los mocasines, los pantalones ajustados y hasta su signo zodiacal trabajan como elementos decorativos que configuran su cuerpo

¹⁰⁰ CHEVALIER, Jean y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, p. 752.

¹⁰¹ “Retrato”, p. 355.

¹⁰² *Idem*, p. 337.

como si se tratara de un altar viviente. Accesorios que brindan (y complementan) un homenaje al cuerpo, a la belleza que ahí se deposita y que lo hace exclusivo.

Culto a la belleza: Camila en pijama, Camila juega tenis (Lolita juega tenis), Camila vestida de novia, Camila sangra en una tina de baño, Camila lee encima de un sillón, Camila enojada, Camila triste. La belleza es en sí misma un espectáculo, prodigalidad que se regala al espectador atento, es la vida que se confirma y se ofrece a la contemplación. No obstante, este aparente actuar desinteresado —esta sobreabundancia que juega a obsequiarse sin recibir nada a cambio— alberga su lado oscuro: la suspensión que se obtiene a través de las descripciones es sólo una imagen y una imagen es algo difuso, impalpable. Entonces, ¿cómo hacer de ello un retrato?

La belleza no tiene dueño, no se compromete con nada, no se le puede alcanzar, le place —eso sí— mostrarse en el más vulgar de los gestos (en un abrir de bolsa, por ejemplo), como si en la concreción del gesto demostrara su accesibilidad, como si la accesibilidad fuera un engaño.

Klossowski lo explica:

(...) si el género del cuadro vivo no es más que una manera de comprender el espectáculo que la vida se da a sí misma, ¿qué nos muestra ese espectáculo sino a la vida reiterándose para volver a asirse en su caída (...) pero la reiteración de la vida por sí misma sería desesperada sin el simulacro del artista que, al reproducir ese espectáculo, llega a liberarse él mismo de la reiteración (...) No se trataba simplemente de una imitación del arte por la vida (...) La emoción que se buscaba era la de la vida que se da en espectáculo a sí misma, la vida que queda en suspenso...¹⁰³

Cuadro vivo: cuando Acteón ve a Diana en el baño, cuando Octave ve a Roberte en los brazos del invitado, cuando en “El gato” se describe el cuerpo de una mujer, cuando en “Rito” Arturo ve a Liliana en los brazos del invitado. Una amplia colección de cuadros vivos es la vida de Camila.

Para comprender el “espectáculo que la vida se da a sí misma”, el cuadro vivo debe ser violento: al retenerse, la vida se reafirma como tal cuando sugiere su desmoronamiento; sugiere, mas no se desmorona, no por completo, lo que significa

¹⁰³ KLOSSOWSKI, Pierre, *La revocación del Edicto de Nantes*, pp. 16-18.

cuestionar a la vida e invocar a la muerte. Para no malgastarse, la reiteración de la vida debe ser controlada por la astucia del narrador (*voyeur* que se perfila como artista), quien dirige y dispone los elementos del espectáculo.

En el cuadro vivo, la belleza –la vida en suspenso– consigue el espacio que la inscribe en la zona de lo sagrado. Por eso Camila es un imán que atrae a su centro las miradas. La condición es que ni ella se percata de su influencia: la belleza está incluso por encima de ella.

Una serie de transgresiones sella su vida: boda, divorcio, intentos de suicidio, asesinato. “Mi asedio a su belleza fue inalcanzable”,¹⁰⁴ expresa el narrador antes de ser encarcelado. La historia transcurre con lentitud: la experiencia del mal no brota sin un periodo de incubación. El narrador se perfecciona como el *voyeur* artista que intenta fijar en un retrato el incesante movimiento de la belleza. Tarea y delirio.

Cuando el personaje femenino admite que le gusta ser visto se evidencian también otra serie de peculiaridades: un pasado que se abruma por una fuerte actividad sexual, relaciones antiguas que bosquejan una necesidad de sometimiento, un físico colmado de cualidades para ser contemplado, una vida alejada de un trabajo rutinario. Debido a que, por lo general, el narrador despliega las cualidades femeninas, suelen eludirse las cualidades del *voyeur*, así como los datos de su vida pasada. Sin embargo, hay algo claro: el *voyeur* es un curioso, trama y confabula el método que vulnera los interdictos y lo haga probar sus límites y los de su pareja.

En consonancia con el mito del amor cortés, para la pareja voyeurista no es indispensable el vínculo del matrimonio, aunque éste puede acontecer (“Rito”). Lo relevante es aquello que los convierte en una unión distinta: la construcción de una moralidad propia, adversa a las cuestiones tradicionales. El personaje femenino descubre su capacidad de entrega, la permanencia de la unidad a pesar de –o gracias a– la disolución. El personaje masculino se complace en corroborar y hacer surgir las facetas de su pareja por el deseo de agotar sus posibilidades.

¹⁰⁴ “Retrato”, p. 358.

La relación entre Claudine y su marido, en “La culminación del amor” de Musil, su ambiente apacible en medio de tazas de té y comentarios de novelas, ejemplifica lo anterior. La unión de la pareja está predeterminada por la escenografía, el acomodo de los muebles y la pausada narración que evocan un tiempo suspendido y prolongado en un lento transitar (cuadro vivo). Más allá del contacto físico, la unión se proyecta en el hecho de compartir un espacio: una casa, un cuarto, una cama (“El gato”). “Unidos, pese a estar tan lejos el uno del otro, en una unidad que casi se podía captar con los sentidos”, apunta Claudine.¹⁰⁵

La tranquilidad de la pareja se interrumpe cuando Claudine viaja sola a la escuela de su hija, suceso que tolera la culminación del amor fuera del espacio habitual de la pareja y en ausencia física del marido. Claudine es infiel, pero entre el paso de un estado a otro se produce el amor: unión espiritual independiente de los cuerpos. Culminación deseada por Musil: el reconocer dos o más facetas que, a pesar de su inconexión tradicional, mantienen la unión.

En este relato, el lector desconoce los pensamientos del marido: Musil explica el cúmulo de percepciones experimentado por Claudine. Motivo por el cual, más que tipificar al *voyeur* es el manejo del papel femenino, el reconocer su incapacidad de traicionar traicionando, lo que resalta. De igual manera, a partir de que se establece el lazo de la mirada entre los personajes principales, Camila es incapaz de traicionar al narrador, aunque su paso despierte la envidia y el deseo de otros hombres.

No obstante, la “ternura” de Musil no tarda en transformarse en la lógica del que somete y es sometido. Tal necesidad se origina cuando se explora el placer entre la humillación y la vergüenza. Para Kojève, el hombre que contempla es “absorbido” por lo contemplado. En consecuencia, el objeto contemplado se revela y el hombre, perdido en la absorción, sólo puede retornar a sí por un deseo. Para ello, se debe distinguir entre el deseo animal y el deseo humano. Aunque ambos empujan a una acción que se colma en la “negación, en la destrucción o en la transformación del objeto deseado”, el deseo humano debe superar su aspiración primordial, el instinto de

¹⁰⁵ MUSIL, Roberte, “La culminación del amor”, *Uniones*, p. 14.

conservación, en aras de un reconocimiento: anhelo de dominar, ansia de que otro lo reconozca.

Así, en la relación entre el hombre y la mujer, por ejemplo, el deseo es humano si uno desea no el cuerpo, sino el Deseo del otro, si quiere “poseer” o “asimilar” el Deseo tomado en tanto que Deseo, es decir, si quiere ser “deseado” o “amado”, o más todavía: “reconocido” en su valor humano, en su realidad de individuo humano.¹⁰⁶

Llegado el momento uno de los dos debe ceder, satisfacer el deseo del otro y reconocerlo. De ahí la condición humana: “El hombre no es jamás hombre simplemente. Es siempre, necesaria y esencialmente, Amo o Esclavo”.¹⁰⁷ Pero aun y cuando el esclavo reconozca a su amo se entabla una relación unívoca: el amo, después de demostrar su superioridad, es reconocido por alguien a quien él no reconoce, pues – para él– el esclavo carece de “realidad y dignidad humanas”. El amo es reconocido por una cosa, no por un semejante: “Si el hombre no puede ser satisfecho sino por el reconocimiento, el hombre que se conduce como Amo no lo será jamás. Y dado, que al principio, el hombre es ya Amo o Esclavo, el hombre satisfecho será por necesidad esclavo”.¹⁰⁸ Cuando el amo obliga a trabajar al esclavo, el trabajo convierte al esclavo en “amo de la naturaleza”, lo que provoca su liberación: “Al liberar al Esclavo de la Naturaleza, el trabajo lo libera de sí mismo, de su naturaleza de Esclavo y, en consecuencia, lo libera del Amo”.¹⁰⁹

El *voyeur* es reconocido en la obediencia de su pareja. Ella, subordinada y solidarizada en su rol de esclava, respeta sus leyes y las engrandece, magnifica su dependencia. Emanan luego la inversión: el amo es el esclavo del esclavo. Bajo el consentimiento o la falta de alternativas del *voyeur* vuelto esclavo, la mujer deviene ama de su esclavitud. “Bendita noche, parecida a su propia noche: nunca la acogió O con

¹⁰⁶ KOJÈVE, Alexandre, *La dialéctica del amo y del esclavo en Hegel*, p. 14.

¹⁰⁷ *Idem*, p. 16.

¹⁰⁸ *Idem*, p. 27.

¹⁰⁹ *Idem*, p. 30.

tanta alegría. Benditas cadenas que la liberaban de sí misma”,¹¹⁰ reflexiona O rumbo a la bóveda donde será azotada.

Todo porque la belleza, que ya de por sí es un artificio, se hermana a otro artificio para bien entramarse: la seducción. ¿Quién seduce a quién? ¿El *voyeur*, con su complejo pensamiento y su abrumadora inteligencia? ¿La mujer, con la descarada manifestación de su belleza? ¿O son el *voyeur* y su pareja simples instrumentos de un algo superior? La belleza cautiva, arrebatada las palabras, aproxima a la muerte. El narrador de “Retrato” lo expone así:

Para mí fue, desde el principio, desde el instante en que entró por la puerta del departamento de mi amigo que se convirtió así en la puerta del paraíso, el absoluto, único y radical centro del mundo, la realidad que se ignora a sí misma y encierra todos los posibles sentidos desde su ignorancia. Pero esta súbita y aterradora revelación que convertía al hombre libre que yo creía ser en un miserable y feliz esclavo, traía consigo algunos problemas (...)¹¹¹

Reflexionar sobre el texto manifiesto y el contenido latente es decir que “Retrato” es el cuento donde se establece la belleza como la indispensable cualidad femenina, lo que desemboca en la dinámica del amo y del esclavo y en el tercer nivel hermenéutico.

¹¹⁰ REAGE, Pauline, *Historia de O*, p. 69.

¹¹¹ “Retrato”, p. 357.

2.2. Cuando el *voyeur* despierta: “El gato”

TRES NIVELES HERMENÉUTICOS

Imaginemos que dios fue el primer *voyeur*, que para crear el mundo tuvo primero que visualizarlo. Imaginemos que desde entonces su mirada se instala en cada uno de los seres de la creación: hombres y bestias, aun en soledad, son observados. Imaginemos que esa mirada pesa, sanciona nuestras actitudes y condena nuestras faltas, y ante la escasez de alternativas, ante una mirada omnipresente, no es sencillo redimir nuestros pecados. Escuchemos a la serpiente tentación: “Dios sabe muy bien que el día en que comiereis de él, se os abrirán los ojos y seréis como dioses, conocedores del bien y del mal”; imaginemos la caída: de casi ángeles, de casi divinos, a totalmente humanos: “Entonces se les abrieron a entrambos los ojos y se dieron cuenta de que estaban desnudos”.¹¹² Al abrir los ojos, de nada sirve añorar el paraíso, hay que buscarlo en otro lado. Sin embargo, de aquella antigua estancia (aun imaginaria) quedan residuos: cada vez que el hombre se propone escribir le es inherente el acto de mirar (entre muchos otros actos), forma un modelo y, basado en él, lo representa, lo describe y, como dios, insufla vida. La cuestión estriba primero en saber mirar y luego en saber qué se está mirando. Pero como “saber no es comprender” es inevitable un ejercicio hermenéutico para comprender aquello que se mira.

Llenos por su uso, los ojos se tornan un instrumento más de nuestro cuerpo y se olvida que en el transcurrir de un día el ojo pasa por una infinidad de objetos y de personas. Pasar los ojos va a la par con el olvido, el mirar preserva el recuerdo, pero comprender aquello que se mira hace tatuajes en el alma y en el cuerpo.

El acto de mirar implica abstraer: instante en que lo visto es separado de su entorno. Del mero devenir, la mirada paraliza lo que observa, lo sustrae de su obcecado transcurrir, reconoce su recinto, su frontera, visualiza su contenido. El que mira sufre

¹¹² Gn 3, 5-7.

también una suerte de parálisis (verbal, emocional y física): nada puede decirse cuando la belleza se deposita en un cuerpo, el pensamiento mismo se resguarda en eso que mira. No resulta difícil imaginar (aunque el texto no lo explicita y se recurra al cuadro vivo como metáfora de la parálisis) que, en esos momentos, al *voyeur* y a su pareja una inmovilidad los azota. El cuerpo ya no se desplaza, se mira o se es mirado.¹¹³ Y de esta parálisis emana una poética: una forma de ver y de fundar un mundo donde la mirada de dios ya no pesa o se transforma en otra cosa.

Paz menciona la semejanza entre los cuentos y las novelas de García Ponce a través del imperio de un único tema que se revela, progresivamente, para detenerse: “el núcleo, la verdad esencial, es lo no dicho”.¹¹⁴ Advierte que el cuento de “El gato” representa su mundo con mayor fidelidad: la convivencia con el gato enfrenta “a una suerte de arrobo religioso que no es inexacto llamar quietista”, lo que desencadena un tipo de religiosidad “erótica y estética: la vía contemplativa”. Luego, sienta las bases de búsqueda a través de una pregunta sin respuesta:

En el caso de García Ponce hay que unir a la experiencia religiosa otros dos elementos: la mirada y el espectáculo. En sus novelas la vista es el sentido rey, como lo fue entre los filósofos de la antigüedad. La mirada percibe la ambigüedad esencial del universo y descubre en esa ambigüedad no la dualidad de la moral sino la unidad de la visión religiosa: todo es uno y uno es todo. ¿Teología unitiva o estética de *voyeur*?¹¹⁵

Especificar el primer nivel hermenéutico en “El gato” es acudir a su estructura cerrada. Hay una admisión de una necesidad y una consecuente aceptación que pasa por un periodo de supuesta indiferencia. Las estrategias discursivas mantienen la atención del lector. ¿Quiénes ven?: D ve el cuerpo de su amiga; el gato ve el cuerpo de la amiga de D; el narrador ve al gato, a D y a su amiga; el lector ve lo mismo que el narrador; la amiga de D se deja ver.

¹¹³ En el capítulo 3 se verá cómo esta misma parálisis sucede cuando Ortega y Gasset explora una definición acerca del amor.

¹¹⁴ PAZ, Octavio, “Encuentros de Juan García Ponce”, *La escritura cómplice*, p. 126.

¹¹⁵ *Idem*, p. 129.

Antes de la bienvenida del gato, la mirada de D es el punto de unión entre él y su amiga: la ve dormida, desnuda sobre su cama, los rayos del sol entran por la ventana y tocan su cuerpo, las mantas cerca de los pies, el cabello le cubre la cara; “el ser amado equivale para el amante, para el amante solo, sin duda, pero qué más da, a la verdad del ser”.¹¹⁶ La mirada anticipa, prepara el escenario para el después.

Armando Pereira ofrece tres elementos que originan una dialéctica de revelación y conocimiento entre la mirada y el objeto contemplado: la confrontación entre la norma social y el impulso irracional que nos lleva a alterarla, la importancia de la mirada como aquello que fija y perfecciona a lo contemplado, y la presencia del tercero como condición necesaria para que la representación se realice.¹¹⁷ El cuerpo de la mujer se transforma en objeto preparado para la contemplación y se abre al espacio cerrado del cuarto en conjunción con los muebles.

El impulso inicial de la literatura de García Ponce proviene de la fascinación por la figura femenina, de la necesidad de evocarla, de recrearla, de convertirla en imagen; en ese sentido escribir, para él, es como el amor; una forma de vivir en un campo de intensidad particular, desde el cual todo se muestra más vívidamente.¹¹⁸

El ritmo de la narración decae, metáfora de un cuerpo que agoniza. El resultado es uno: el erotismo se afirma en la creación de un ambiente propicio para la unión. “Ofreciendo su cuerpo a la contemplación con un abandono total, como si el único motivo de su existencia fuese que D lo admirara y en realidad no le perteneciera a ella, sino a él y tal vez también a los mismos muebles del departamento y hasta a las inmóviles ramas de los árboles de la calle...”¹¹⁹

Al igual que en “Retrato”, el cuerpo de ella (centro, desnudo, bello en su mezcla de gravedad y de sencillez) ensaya diferentes posiciones, gestos que se oponen en su aparente indiferencia: dormido, despreocupado de quien lo observa, separado de la vida

¹¹⁶ BATAILLE, Georges, *El erotismo*, p. 35.

¹¹⁷ Cfr. PEREIRA, Armando, “Presentación”, *La escritura cómplice*, pp. 20-22.

¹¹⁸ MARTÍNEZ-ZALCE, Graciela, *Pornografía del alma*, p. 12.

¹¹⁹ “El gato”, p. 177.

por el sueño, seductor, palpitante. Comunicación a través de la mirada, de la piel y de la soledad de dos, del quererse a través de y gracias a los cuerpos. “Los dos se entendían bien, incluso puede decirse, si eso tiene importancia, que se querían, aunque fuera en un plano condicionado y determinado por sus cuerpos que a los dos, por lo menos, parecía bastarles”.¹²⁰

La belleza se deposita aquí en la apertura de un cuerpo que marca una armónica conjunción con su entorno y que se eleva a un plano espiritual. La relevancia que García Ponce otorga a la vestimenta y a los aderezos de Camila corre sus velos para dar paso a la pura y llana desnudez. Por ese solo hecho el cuerpo transgrede, quebranta la norma del estar vestido. Mas la transgresión se percibe suave, salida del estado habitual de los cuerpos hacia el estado del deseo erótico.

Pero ¿es posible alcanzar el erotismo sagrado sin pasar antes por el erotismo de los cuerpos y de los corazones? ¿Es viable llegar a lo más alto de la llama sin antes transitar por sus otras etapas? García Ponce lo advierte: hace falta un entramado. Para el que observa y es observado, el espectáculo de la belleza encierra una aparente contradicción. Para comprender esa contradicción (y por ende, el espectáculo y la belleza), Klossowski habla del emblema de la disimulación a través de Octave, quien observa una pintura de Tonnerre: aquellos gestos que contradicen a las palabras o aquellos trazos en suspenso que muestran la incertidumbre ante lo que se observa. Cuando el cuadro vivo inmoviliza un sustrato del devenir de la vida, el espectador comprende el diario espectáculo en el que se encuentra: cada acto de su vida, como acción sujeta a inmovilizarse, es el espectáculo de la vida. “Lo que Tonnerre quería expresar era esa simultaneidad de la repugnancia moral y de la irrupción del placer en una misma alma, en un mismo cuerpo, y la fijó mediante esa actitud de las manos, una de las cuales miente y la otra confiesa un crimen que le llega a los dedos”.¹²¹

La vida como espectáculo corre incesantemente: se inventa a cada instante y sin ningún sentido, sola, se despliega ante sí misma. Es el arte quien tiene la capacidad de detener esa caída y de mostrarla. El arte consolida al espectáculo de la vida y le da

¹²⁰ *Idem*, p. 176.

¹²¹ KLOSSOWSKI, Pierre, *La revocación del Edicto de Nantes*, pp. 33-34.

sentido. Es artificio, como el erotismo, como el amor, como el símbolo. Con su rito, con la colección de cuadros vivos que es el cuento, el *voyeur*-artista expone el arte de su espectáculo que tanto él como su pareja ofrecen. Si la vida es espectáculo y el arte lo demuestra, transformándose él mismo en espectáculo, el rito del *voyeur*, por ser espectáculo, también es arte. Hacerlo evidente es el reto del *voyeur*, su vocación.

Desentrañar el contenido latente del texto manifiesto (segundo nivel hermenéutico) es sostener que la casual aparición del gato en el edificio donde vive D, cumple con varias funciones: acentuar el lenguaje de los cuerpos, detonar el inicio de la poética del *voyeur* y, por último, asimilar el rito del espectáculo a través del emblema de la disimulación y la creación de cuadros vivos.

El gato es gris, pequeño, de mirada amarilla, gato niño todavía, lleno del misterio de los gatos, de su voluptuosidad y ternura, también de su indolencia y soberbia. En distintas partes del mundo, el gato es una figura heterogénea que oscila “entre las tendencias benéficas y maléficas”.¹²² Puede intuirse que la elección del color no es gratuita: el gris es un color intermedio que conjuga el mundo de la oscuridad y el de la luminosidad, lo que acentúa su carácter ambiguo.

El narrador omnisciente dibuja a un animal colmado de vida. Personaje independiente que decide sus acciones mediante su comportamiento: entorna los ojos hasta convertirlos en una delgada línea amarilla, se enrosca en los barandales de la escalera, levanta las orejas en señal de alerta, se estira para apoderarse de su territorio. Ya antes se tiene un cuerpo en el que confluye la belleza y una habitación para depositarlo y rendirle culto. Un departamento, un cuarto, una cama. Un cuerpo encima de la cama. Un proceder de lo general a lo particular, un embelesarse. Dentro de la parálisis del cuadro vivo, el gato –metáfora de lo que después será el invitado– es el agente o el adyuvante que echa a andar los movimientos del *voyeur* y de su pareja, luego también los inmoviliza.

El rito se vuelca en la frecuencia y en el intervalo con que se efectúan los encuentros entre D y su amiga. A pesar de su estrecha relación, ambos se niegan a

¹²² CHEVALIER, Jean y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 523.

contraer matrimonio o a vivir en una misma casa. Prefieren conservar la sorpresa de la distancia que una semana les concede y ritualizar los domingos: día de encuentro y de descubrimiento (uno se desviste para el otro), final del día (vestirse como anticipo de la espera). Hay entonces una ruptura del tiempo ordinario: sólo los domingos D recibe la visita de su amiga, es domingo cuando D introduce al gato al departamento. Domingo, día de descanso, lejos del tiempo del trabajo. Domingo: día del ritual de la contemplación. Insistir en el domingo recuerda al mito de la creación: dios descansó al séptimo día y, como descansa, casi desaparece. Tiempo predilecto del *voyeur*: cualquiera es dios o su suplente.

Ahora hace falta dar inicio al desprendimiento, al paso de lo casual a lo necesario: D desea compartir con alguien eso de lo que es testigo, el deseo convierte a la imprevista llegada del gato en un acontecimiento inevitable. Ahí también su importancia: el gato es el primer invitado de los amantes, agente que marca el voyeurismo en su etapa más temprana y el tercer nivel hermenéutico.

Con “El gato” el tema del *voyeur* alcanza su mayor trascendencia. Incluso, el hecho de que D sea quien descubra al gato y no la protagonista subraya la relevancia del papel masculino como el causante, iniciador y continuador de una forma de vida: él ve al gato, él lo introduce al departamento donde ella lo espera, invasión de un elemento externo a un espacio cerrado. Desde entonces, el gato se torna indispensable para la pareja, y aunque ella duda en aceptarlo, reconoce su utilidad y, en su ausencia, le resulta casi imposible la unión. El gato se extravía por unos días, pero en su huida deja su presencia: un rasguño en la espalda de ella. En este periodo se admite la dependencia del gato: “–Lo necesito. ¿Dónde está?, tenemos que encontrarlo –susurró ella sin abrir los ojos, aceptando las caricias de D y reaccionando ante ellas con mayor intensidad que nunca, como si estuvieran unidas a su necesidad y pudieran provocar la aparición del gato”.¹²³

D enferma de fiebre, motivo que incrementa de manera alarmante las sensaciones corporales e inunda a la narración en un tiempo sin tiempo. Entre la

¹²³ “El gato”, p. 187.

oscilación del sueño y la vigilia se accede a un nivel simbólico: “El día y la noche se proyectaban sin principio ni fin, como una sola masa de tiempo dentro de la que lo único real era la presencia de ella, cerca y lejos simultáneamente (...)”¹²⁴

Gracias al gato, D descubre su papel de *voyeur*, su curiosidad de artista. El avanzar hacia esta etapa implica que los personajes identifiquen su deseo en el gato. De ahí la urgencia por conservarlo. El ver se transforma en una manera de querer que percibe y anticipa el tacto.

D sana y se incorpora a su antigua vida, mas ya sus sueños han demostrado su tendencia al voyeurismo. Y, como tal, buscará un centro, desplazable según la perspectiva de los personajes: para su amiga el centro es D y el gato, para D el centro es su amiga y el gato. Esto arroja al gato como el centro. Falso centro que sólo simula: nunca se localiza un punto de apoyo o de equilibrio.

(...) cada una de sus acciones la mostraban frente a él, aparte y secreta, y por esto mismo más suya en esa separación desde la que ella no sabía nada de él, como si cada uno de sus actos se situara en el extremo de una cuerda tensa y vibrante que él sostenía del otro lado y en cuyo centro no había más que un vacío imposible de llenar (...) Y entonces era el gato, la presencia del gato, la que llenaba ese vacío que parecía abrirse inevitable entre los dos.¹²⁵

El gato es la apertura de la mirada: reunión de las miradas posibles que busca llenar un vacío. La mirada reintegra su doble significado: contacto entre cuerpos que propicia el rito, espacio donde la confluencia de las miradas toma sentido. Por eso, cuando se produce la pérdida temporal del gato la pareja se desubica. Pero como se quiere conformar una poética, García Ponce crea un final abierto. La mujer ya no escucha a D, perdida como está en su deleite: “Ella no era capaz de escucharlo, su cuerpo sólo esperaba la pequeña presencia gris, tenso y abierto”.¹²⁶

La mirada, el rito y el espectáculo conducen hacia el interior de los personajes y se exterioriza tanto hacia ellos como hacia el lector. El lector participa activamente

¹²⁴ *Idem*, p. 185.

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ *Idem*, p. 187.

dentro de la construcción de la obra desde el momento en que el autor y sus personajes lo convierten en su cómplice. El lector recrea los acontecimientos y se inmiscuye. Aun cuando García Ponce suele ampararse en un narrador omnisciente, en la linealidad de los acontecimientos, en los espacios cerrados y en los largos párrafos divididos por comas, lo que en apariencia lo aleja de la tendencia de los escritores que mediante la forma requieren la participación activa del lector, la supuesta pasividad del lector es otro artificio. El lector ve y disfruta lo que se relata. El autor transforma a la lectura en una mirada más: invita a penetrar en la historia y cuando el lector se acostumbra al tono de la narración, invita a contemplar los cuadros vivos.

El lector se metamorfosea en el *voyeur* solitario de la obra: su mirada también se sitúa cuando el rito del espectáculo descansa y los personajes realizan otro tipo de actividades o cuando, simplemente, desaparecen. En este sentido, el lector sobrepasa el papel del *voyeur* y se equipara a la mirada del autor. Ambos como entidades independientes que se intercomunican. Fusión de horizontes a través del texto que arroja la comprensión. El esquema de la trama, cuando D arriesga a su amiga a la contemplación, se reitera a otro nivel: el autor entrega su escritura y cuando el lector acepta, acepta también su voyeurismo, lo que cierra la encomienda del texto.

2.3. Triste referencia al *voyeur*: “Rito”

TRES NIVELES HERMENÉUTICOS

En “Rito”, el narrador que se perfila en los cuentos anteriores desemboca en el narrador *voyeur* que exige, a su vez, a un lector *voyeur*: espectadores todos de la aparición de lo sagrado. Pero como lo sagrado sólo acaece a través de un acto violento, y “arrancar al ser de la discontinuidad es siempre lo más violento”,¹²⁷ y claro es que García Ponce lo sabe, se recurre a *Las leyes de la hospitalidad*, rito del espectáculo por antonomasia: un anfitrión, una anfitriona, un invitado; un verdugo, una víctima, un espectador; un amo, un esclavo. El erotismo es un desequilibrio, especie de crisis que pierde al ser mismo “objetivamente [y que hace que] el sujeto se [identifique] con el objeto que se pierde”.¹²⁸ Este desequilibrio se acerca a la idea de que “todo amor es una revelación, un sacudimiento que hace temblar los cimientos del yo”.¹²⁹

El texto manifiesto nos dice que ésta es la historia de un hombre que cede a su pareja a otro para contemplarlos. El contenido latente nos dice que éste es el cuento donde convergen los elementos de la poética del *voyeur*, donde se condensa la esencia del espectáculo y es fácil la conversión de mujer “recta y honorable” a la mujer “vulgar e infiel”.

Liliana y Arturo son un joven matrimonio que representa los ideales del amor a la manera de Musil. Los pensamientos de Claudine bien pueden ser los pensamientos de Liliana: “sentía una melancolía que no podía ser la del ansia corriente del amor, sino casi un deseo ardiente de dejar aquel gran amor que ella tenía (...) Entonces era capaz de pensar que ella podría pertenecer a otro, y no le parecía infidelidad, sino un enlace culminante”.¹³⁰

¹²⁷ BATAILLE, Georges, *El erotismo*, p. 30.

¹²⁸ *Idem*, p. 48.

¹²⁹ PAZ, Octavio, *La llama doble*, p. 141.

¹³⁰ MUSIL, Roberte, *op. cit.*, p. 27.

El deseo del *voyeur* pronto se torna descomunal y estrambótico: ver a su pareja de todas las maneras posibles, agotar sus facetas. Es evidente: con una relación tradicional Arturo sólo obtiene una faceta de Liliana, mas él quiere poseerlo “todo”, curioso que persevera como *voyeur* artista. Esta obsesión por satisfacer algo que –de hecho– es imposible, torna al rito en algo difícil de comprender; incluso, este rito es factible al interior de una cierta literatura: erótica, sí, amorosa, fuera, corre el riesgo de caer en perversión. Por eso, no sin desencanto, Klossowski declara: “no se comprende bien la necesidad de semejantes leyes, y la triste referencia al *voyeur* no explica en absoluto sus misteriosos mecanismos”.¹³¹

Periódicamente, el joven matrimonio recibe a un invitado. En Liliana se deposita la belleza, semejante a Camila y a la amiga de D. Ante la presencia de la belleza, sólo queda compartirla. El gato sufre una metamorfosis: su figura se desplaza al invitado.

Es un rito conocido. Liliana y Arturo no podían precisar cómo llegaron hasta él. Les fue revelado, deslumbrándolos y desconcertándolos, pero su revelación no fue súbita sino progresiva, como si la Suprema Voluntad no hubiera querido imponérselos a sus cuerpos sino servirse de sus cuerpos por medio de las emociones raras que los conducía a descubrir.¹³²

El rito para la pareja voyeurista es la linterna que alumbra sus acciones, donde es necesario *creer* para integrarse, “donde incluso la presencia constante del tocadiscos, del disco girando y de las canciones que se repiten (...) nos dan una clara idea de la ubicuidad (...)”¹³³ El rito se lleva a cabo en la sala. Desde entonces, en gran parte de la obra de García Ponce (pienso en *Crónica de la intervención*), la sala adquiere un valor distinto al resto de la casa; espacio que, al igual que la puerta de un departamento en “Retrato” y la habitación de “El gato”, se transforma en un espacio que “comprime” el tiempo:

¹³¹ KLOSSOWSKI, Pierre, *La revocación del Edicto de Nantes*, p. 39.

¹³² “Rito”, pp. 305-306.

¹³³ ROSADO ZACARÍAS, Juan Antonio, *Erotismo y misticismo*, pp. 245-246.

Creemos a veces que nos conocemos en el tiempo, cuando en realidad sólo se conocen una serie de fijaciones en espacios de la estabilidad del ser, de un ser que no quiere transcurrir, que en el mismo pasado va en busca del tiempo perdido, que quiere “suspender” el vuelo del tiempo. En sus mil alvéolos, el espacio conserva tiempo comprimido.¹³⁴

A través de una representación, como en una obra de teatro, los actores (los personajes) llevan a cabo una ceremonia donde se sacrifica a la víctima. La ruptura se instaura cuando el anfitrión obsequia a la anfitriona. El invitado es un intermediario que concede a Arturo “verla a ella, bajo todas las miradas posibles”.¹³⁵ El rito aspira a llegar hasta el objeto mismo del culto y satisfacer así el deseo del *voyeur*. Se invoca a lo sagrado por medio de la pasión que se gesta en los cuerpos. “La única moral”, explica Martínez-Zalce, “es todo lo que aumente la intensidad de las vivencias”.¹³⁶

La mirada provoca la unión entre carne y espíritu:

Está tan complacida consigo misma que su expresión es distante y sin embargo, sabiéndose mirada y conociendo desde el principio de su estricta educación la importancia de la vía contemplativa (...) se ofrece en espectáculo desde un generoso desprendimiento y una religiosa seguridad en los que, a través de su joven figura, se hace manifiesta la unión entre la carne y el espíritu a costa de la carne, sirviéndose de ella como su único posible vehículo.¹³⁷

Los personajes están y no están, apuestan a detener el tiempo en la violencia del mirar algo extraordinario, crean cuadros vivos, hacen arte. El escenario donde se lleva a cabo el ritual se equipara a la gruta sagrada donde Acteón avizora el baño de Diana. No obstante, su primera cualidad se conserva: el escenario sigue siendo la habitación de “El gato” y la sala de “Rito”.

Al sacrificar a Liliana, ella, la víctima, se libera, es decir, “muere”. No así los asistentes. El verdugo y el espectador sólo participan de eso que se revela con la “muerte” de Liliana: fijan su atención en la continuidad y, aterrorizados, atestiguan la

¹³⁴ BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*, p. 38.

¹³⁵ “Rito”, p. 321.

¹³⁶ MARTÍNEZ-ZALCE, Graciela, *Pornografía del alma*, p. 12.

¹³⁷ “Rito”, p. 305.

presencia de lo sagrado. Se está en el plano de la representación, plano que termina devorando a sus participantes.

De lo que se trata es de profanar ese rostro, su belleza (...) De la misma manera que la muerte en el sacrificio, la fealdad del emparejamiento conduce a la angustia. Pero cuanto mayor es la angustia (...) más fuerte es la conciencia de exceder los límites (...) La belleza importa en primer lugar porque la fealdad no puede ser mancillada y porque la esencia del erotismo es la mancha (...) Cuanto mayor es la belleza, mayor es la mancha.¹³⁸

Para mejor transgredirlos, los personajes femeninos albergan en sí una belleza desbordante. No hay que olvidar el hecho de que lo sagrado incorpora dos movimientos: el de terror y el de fascinación, el de lo puro y lo impuro, y “si el placer de la carne está relacionado con el mal, ese placer ya no es natural sino espiritual”.¹³⁹ El placer que se obtiene en el rito, al mancillar lo mancillable de la belleza, se relaciona con el mal cuando se levanta –sin suprimirlo– el vínculo tradicional de la pareja. Con el sacrificio se hace más que innegable un fuerte sentimiento religioso, aunque este sentir sufra de un desplazamiento: “de lo metafísico a lo físico para allí, en la carne, encontrar el espíritu”.¹⁴⁰ El cuerpo de la mujer funciona como un filtro por donde todo pasa y todo fluye. El deseo es una energía que hace que las cosas sucedan en un cuerpo así dispuesto.

“Pero la posesión absoluta del objeto de un deseo absoluto es imposible sin un ultraje absoluto del objeto que trae consigo su destrucción”,¹⁴¹ concluye García Ponce. Sí, destrucción: la mujer, objeto de un deseo absoluto, se disuelve cuando es ultrajada en el sacrificio. El *voyeur*, ansioso de la posesión absoluta del objeto de su deseo, termina cazado por sus estrategias.

Por medio de una narración teórica-novelada –donde Klossowski se disfraza de crítico y, como tal, novela la teoría– en *La vocación suspendida* se conoce cómo se interrumpe la vocación religiosa de Jérôme por una vocación de artista. El paso no se

¹³⁸ BATAILLE, Georges, *El erotismo*, p. 202.

¹³⁹ GARCÍA PONCE, Juan, “La carne del espíritu”, *Apariciones*, p. 48.

¹⁴⁰ ROSADO ZACARÍAS, Juan Antonio, *Erotismo y misticismo*, p. 232.

¹⁴¹ GARCÍA PONCE, Juan, “Sobre el pensamiento en Pierre Klossowski”, *Apariciones*, p. 60.

produce por un cambio de ideales o por una pérdida de fe: Jérôme, al no poder realizar su vocación religiosa dentro de la iglesia, indaga en la institución del matrimonio. Lo extraviado es el lugar donde se expresa viable la divinidad, no su necesidad. Pero como sin culto, sin rito, es imposible invocar su presencia, Jérôme lo traslada a otro espacio: al cuerpo de su pareja.

La teología de Klossowski sufre una reforma: no se busca la presencia de un dios ni la figura de una divinidad, su teología se basa justamente en la ausencia de dios, lo que la deshace de su original motivo. Su teología es un simulacro: “La experiencia de Klossowski se sitúa ahí, (...) en un mundo en el que reinaría un genio maligno que no había encontrado a su dios, o que podría igualmente hacerse pasar por Dios, o que tal vez sería Dios mismo”.¹⁴² Visto así es sencillo caer en los límites de la perversidad: la teología deviene un puro espectáculo, un juego donde las reglas y el mecanismo de acción no localizan su anterior motivo. Queda el juego, la razón del espectáculo de donde emana una distinta divinidad. Pero ¿qué tipo de divinidad es ésta que no tiene forma? ¿Cómo ubicar esa fuerza espiritual en la materialidad de un cuerpo?

El artista ofrece una tierra prometida, *una vida superior a la vida misma*, pero es indispensable un lector atento para ingresar a esa tierra prometida o a esa vida superior. La poética del *voyeur*-artista surge de un más allá de la estética y de la moral, donde se exige una manera de lectura, una hermenéutica: el fin de la literatura no es un simple acoplamiento entre lo escrito y lo vivido por el lector, la literatura no se reduce a un refugio de las hostilidades de la vida, en su interior se alberga la propuesta –y con ello la esperanza– de una realidad segunda, de un excedente de sentido.

Pues el artista (...) demuestra y prueba siempre una realidad más allá de toda estética pero también de toda moral, y no puede no dar testimonio de una vida superior a la vida (...) Eliot ha insistido en la pérdida progresiva de ese sentido en el lector moderno que (...) no busca más que revivir la experiencia en bruto, la coincidencia de lo que está escrito con lo que él mismo ha experimentado, y así se hace incapaz de pasar a la realidad segunda y entrar en la Tierra Prometida que oculta toda creación auténtica.¹⁴³

¹⁴² FOUCAULT, Michel, *Entre filosofía y literatura*, p. 203.

¹⁴³ KLOSSOWSKI, Pierre, *La vocación suspendida*, pp. 15-16.

Asumida su misión como artista y dentro de su desempeño, Octave consigue que Roberte, como toda obra de arte animada, experimente el conocimiento de su imagen gracias al reflejo de la mirada de los demás, lo que se traduce en su necesidad de vivir.

Octave se cuestiona:

¿Cómo incitarla a separar sus gestos de ese sentimiento de sí sin perderse jamás de vista? ¿Cómo lograr que atribuyera esos gestos a su reflejo hasta el grado de imitarse —convirtiéndose en una especie de sí misma cuya conducta dictaba la otra—, sin que no obstante jamás dudara de que obedecía a una voluntad ajena?¹⁴⁴

Si Octave conquista esto de Roberte estaría ante la asunción de su papel como obra de arte: ella se perdería en la imitación porque imitaría el reflejo de sí misma visible en la mirada de los demás, lo que provoca un metarreflejo o una ficción. Para Octave, la satisfacción del arte estriba en divulgar este sentimiento. Placer compartido que se niega si se pregunta por él y que es difícil de trasladar a la vida: Octave no puede, tan fácilmente, entregar a Roberte, por eso funda *Las leyes de la hospitalidad*. Gracias a ello, Octave adquiere una justificación: su esencia está marcada por una prodigalidad que lo induce a compartir. Su propósito es transformar una relación accidental, con tendencia a lo fugaz, a una relación sustancial: que el paso no sea un simple paso. Octave y Roberte, como anfitriones ansiosos de ser hospitalarios, ofrecerán, sin distinción, todas las comodidades a sus invitados. Se reitera así la cualidad del *voyeur* que entrega para probar la fidelidad de su pareja:

(...) el anfitrión en cuanto anfitrión debe jugar bajo riesgo de perder, puesto que ella no podría sustraerse a su esencia, hecha de fidelidad al anfitrión por temor de que, en brazos del inactual invitado llegado para actualizarla en cuanto anfitriona, la señora de estos lares no existiera más que traicioneramente.¹⁴⁵

¹⁴⁴ KLOSSOWSKI, Pierre, *La revocación del Edicto de Nantes*, p. 60.

¹⁴⁵ KLOSSOWSKI, Pierre, *Roberte, esta noche*, p. 20.

¿Cuál es el objetivo del *voyeur* al entregar a su pareja? Decir que el *voyeur* se detiene sólo en el acto contemplativo es insuficiente. Octave conoce una imagen de Roberte, determinada por su relación. Imagen distinta a la que tiene Antoine, su sobrino, de la misma Roberte. La que también es distinta de la imagen que obtiene el invitado. Por lo tanto, para Octave la esencia de Roberte es su inactualidad: la imposibilidad de convocar a un mismo tiempo todas esas imágenes. A la vez, la fascinación de Roberte por su sobrino Antoine, por Octave y por cada uno de los invitados, transita entre el terror y la dulzura. Para Octave, al igual que para Arturo, la llegada del invitado es “la visitación de un ángel” que convierte la ausencia en presencia. Ángel propiciador de la aparición del espíritu. Espíritu amorfo causante de la actualidad de Roberte.

Pero ¿cómo se logra este paso? Para Klossowski primero es necesario que el ser humano pierda su carácter incomunicable, según el cual “(...) el ser de un individuo no puede atribuirse a varios individuos, y es lo que constituye de hecho a la persona idéntica a sí misma”.¹⁴⁶ En Klossowski, la noción de identidad, entendida como aquello del individuo cerrado, propio e irrenunciable, da un giro: la identidad es la capacidad del individuo de perder eso incomunicable. Ese momento de comunicación es “cuando nuestra sustancia, compuesta de un alma y un cuerpo, es disociada por la muerte”.¹⁴⁷ Sin embargo, ¿puede el individuo alcanzar un momento en su vida donde, sin llegar a la muerte física, pierda su carácter incomunicable? Octave responde: “En ciertos casos extremos, como la posesión o el éxtasis”.¹⁴⁸

Si la naturaleza humana (por ser incomunicable) se vuelve incapaz de unirse a otra naturaleza de su misma especie, esto no quiere decir que “(...) esa suspensión misma de la persona pueda producirse si Dios lo permite”.¹⁴⁹ Según Klossowski, si la naturaleza divina lo desea puede tomar a una naturaleza humana y provocar la pérdida de su carácter incomunicable: el individuo deja de constituirse como tal, lo que le permite abrirse y ser asumido. Así, la naturaleza divina utiliza a Roberte y se convierte en “la

¹⁴⁶ *Idem*, p. 44.

¹⁴⁷ *Idem*, p. 45.

¹⁴⁸ *Idem*, p. 46.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

actualización de Roberte inactual".¹⁵⁰ Se accede a la comunicación y surge el espíritu. Pero éste también es un simulacro:

Y ya que todas las figuras que Klossowski dibuja y pone en movimiento en su lenguaje son simulacros, hay que entender esta palabra con la resonancia que ahora podemos darle: imagen vana (por oposición a la realidad); (...) mentira que nos lleva a tomar un signo por otro; signo de la presencia de una divinidad (y posibilidad recíproca de tomar este signo por su contrario); llegada simultánea de lo Mismo y de lo Otro (simular es, originalmente, venir juntos).¹⁵¹

Como la esencia del anfitrión es su hospitalidad y la esencia de la anfitriona es su inactualidad, resulta compatible la idea de sacrificio. La necesidad de entrega se desinhibe y se libera un sentimiento de caridad: se busca compartir sin esperar nada a cambio. La caridad lleva implícita la concepción de sacrificio: llegada la oportunidad se cede sin ningún interés, como Abraham entregó a su hijo Isaac. Algo semejante le sucede al *voyeur* cuando obsequia a su pareja, aun y cuando el deseo por conocer su actualidad se argumente como recompensa. El asunto interesante que encierra la caridad del sacrificio es su asistencia en todo rito del espectáculo: siempre que el *voyeur* expone a su pareja, aun a la mera contemplación, brinda algo suyo en beneficio de los demás. A la vez, la misión del *voyeur* como artista (que es, en sí, la única finalidad) concluye cuando "el lector o espectador que contempla el arte experimenta la *continuidad del ser* porque sale de sí y se hace *otro*, entra en *otro lado*, como en el ritual penetramos en un tiempo sagrado o en el amor nos continuamos en *otro*".¹⁵² La muerte, explica García Ponce, "es la otredad radical".¹⁵³

El lector contempla la muerte de Liliana y de Roberte en el ritual erótico, da constancia de eso que se revela con su muerte y a lo cual ellas se rinden, da constancia porque no puede rendirse a ese sentimiento como otra víctima del sacrificio: tampoco él, como el *voyeur*, puede experimentar la muerte en vida.

¹⁵⁰ *Idem*, p. 49.

¹⁵¹ FOUCAULT, Michel, *Entre filosofía y literatura*, p. 205.

¹⁵² ROSADO ZACARÍAS, Juan Antonio, *Erotismo y misticismo*, pp. 239-240.

¹⁵³ GARCÍA PONCE, Juan, "La imposibilidad de morir", *Apariciones*, p. 175.

(...) para hacer aparecer la extrema gravedad de la muerte, antes que nada quiero evocar aquello que ocurre dentro de la irresponsabilidad y la gratuidad total, aquello que no tiene compromisos con nadie ni con nada más que consigo mismo y que, como la muerte, se afirma como otredad radical: la literatura tomada en su carácter extremo.¹⁵⁴

Si en su *carácter extremo* la literatura se afirma como *otredad radical*, entonces el lector (en un segundo grado que se desprende del acontecer de los hechos donde se mueven los personajes) también testifica que las palabras fallan. Dentro del ritual que es la escritura, ella misma escapa del mundo de lo útil y de lo práctico, y a pesar de –o gracias a– la vocación del *voyeur*-artista llega un instante en que las palabras son insuficientes para describir a cabalidad el fenómeno erótico: el espacio en blanco –que sólo es posible por el espacio ocupado por la palabra– adquiere su cabal significado. El lector ingresa a la tierra prometida, entra a la realidad segunda que promete el *voyeur* y, desde ese lugar (que es un no-lugar), da constancia del excedente de sentido, después, al igual que el *voyeur* y Acteón, el lector nada puede decir cuando es cazado por el artificio.

El erotismo, en García Ponce, es una “búsqueda de un placer infinito, desmesurado en la *continuidad del ser*, [pero] sin elementos de crueldad u horror”.¹⁵⁵ Crueldad y horror que sí se localizan en el erotismo de Arredondo. Aplicar *Las leyes de la hospitalidad* es percibir la totalidad de elementos que conforman la textura simbólica de la poética del *voyeur*: belleza, rito, sacrificio, ceremonia, espectáculo, según la reflexión que arroja el confrontar la interpretación del texto manifiesto y la interpretación del contenido latente (tercer nivel hermenéutico).

¹⁵⁴ *Idem*, p. 176.

¹⁵⁵ ROSADO ZACARÍAS, Juan Antonio, *Misticismo y erotismo en tres novelas de Juan García Ponce*, p. 215. Por considerarla más apropiada, la actual cita se toma directamente de la tesis de doctorado de Rosado Zacarías, ya que en el libro *Erotismo y misticismo*, Rosado sustituye las palabras “sin elementos de crueldad u horror” por “sin elementos de violencia”, afirmación que resulta un tanto imprecisa para la exposición del tema que se viene desarrollando.

POÉTICA DEL AMOR

Capítulo 3

El amor no conoce virtud, no conoce méritos, el amor ama, perdona, soporta todo, porque tiene que hacerlo; lo que nos guía no es nuestro juicio, lo que nos incita a entregarnos o lo que nos hace retroceder espantados no son las cualidades o los defectos que descubrimos. Lo que nos impulsa es una fuerza dulce, melancólica, misteriosa; y entonces cesamos de pensar, de sentir, de querer, nos dejamos llevar por esa fuerza y no preguntamos adónde nos conduce.

Leopold von Sacher-Masoch
La Venus de las pieles

Una vez establecidos los tres primeros niveles hermenéuticos (texto manifiesto, contenido latente, reflexión) en la poética del *voyeur*, se procede ahora a identificar los tres primeros niveles en la poética del amor. El detener el desarrollo de la poética del *voyeur* en el tercer nivel hermenéutico para pasar al desarrollo de la poética del amor, obedece a la necesidad de contextualización que se propone en el cuarto nivel: círculos concéntricos que conducen a la recuperación y a la reactualización de los mitos que ambas poéticas proyectan.

3.1. El secreto del caracol: “Wanda”

TRES NIVELES HERMENÉUTICOS

El narrador omnisciente de “Wanda” y la serie de paralelismos entre los personajes (Ana, Wanda; Raúl, pez, delfín) configuran la estructura cerrada del cuento y el primer nivel hermenéutico. Esa serie de paralelismos se acentúa en el manejo de la prosa cargada de poesía, lo que ocasiona la superposición de dos planos: el mundo de Wanda como el espacio donde se vive intensamente la poesía *versus* el entorno familiar y cotidiano de Raúl.

Más que en “Olga” o en “Mariana”, cuya carga erótica se localiza principalmente en las acciones, me parece que en “Wanda” el erotismo se fragua en el delicado manejo del lenguaje. Si el erotismo es el entramado de la sugerencia, ese entramado se cumple a través de la poesía. “La mujer murmura como el mar”, “una boca hambrienta, con calor de rosa”, “cantó canciones en un idioma que se sentía tan antiguo como el mar”,¹⁵⁶ son metáforas en torno al agua que trazan las sensaciones corporales y la entrega.

La superposición de ambos planos desemboca en la confusión entre el “principio de la realidad” y su despliegue de interdictos y el “principio del placer” regido por la transgresión. “Wanda es el cuento del deseo. Aquí la imaginación y el

¹⁵⁶ “Wanda”, pp. 214-215.

deseo de un adolescente se van adueñando del universo 'real' hasta borrar las fronteras que los dividen".¹⁵⁷

Al inicio del cuento, el paso entre un plano y otro es una sucesión natural, no una ruptura. La superposición es un simulacro que no descarta la violencia, la incorpora. Hay un punto que ilumina el mundo ordinario de Raúl, ese punto escapa con frecuencia de lo cotidiano y acerca al pasmo de manera peligrosa. Sí, al pasmo que provoca la poesía cuando se alía de la ternura. La función de Ana resulta medular: es el puente entre un plano y otro. De la tierra al cielo, del infierno al paraíso, Raúl llega a Wanda.

Tal vez como consecuencia del papel pasivo que suele atribuirse a la mujer (más receptora que promotora, como aclara Bataille) es común localizar figuras a su alrededor: emblemas, alegorías, estereotipos, retratos a la manera de García Ponce. Estas figuras cumplen la tarea de desentrañar las cualidades femeninas, método de clasificación que asiste al trabajo de la comprensión:

En el movimiento de disolución de los seres, el compañero masculino tiene en principio un papel activo, la parte femenina es pasiva. Es esencialmente la parte pasiva (...) la que es disuelta en tanto que ser constituido. Pero, para un compañero masculino, la disolución de la parte pasiva no tiene más que un sentido: prepara una fusión en la que se mezclan dos seres que alcanzan juntos el mismo punto de disolución.¹⁵⁸

Pensando la comprensión como un ejercicio o un proceso interpretativo que apela a la fusión de horizontes entre el lector y el texto, no es extraño localizar correspondencias con el erotismo: la misión del hombre (activo intérprete) es disolver la pasividad de la mujer (engañosa inmovilidad del texto), mas esa disolución sólo acaece a través de un acto violento (hermenéutica erótica). Por eso, cuanto mayor sea el artificio que se edifique en torno a la mujer (bruja, hada, ninfa, diosa, lolita, sirena) mayor y mejor será el efecto de la disolución. Lo inmaculado abraza a la mácula. La destrucción del ser

¹⁵⁷ VILLARREAL, José Javier, "Los espejos, de Inés Arredondo", Uno más uno, *Sábado*, 17 de junio de 1989.

¹⁵⁸ BATAILLE, Georges, *El erotismo*, p. 31.

cerrado, pasivo (la destrucción del texto), propicia la fusión: el principio de discontinuidad de dos seres (femenino y masculino, texto y lector) se confunde en un solo punto.

Quizá, el concebir a la mujer como figura ha propiciado que en la literatura escrita por mujeres rara vez se aprecie el tema del amor desvinculado del sexo (sin olvidar sus raras excepciones, como a veces –y sólo a veces– sucede con Arredondo). En “Wanda”, por ejemplo, entre Raúl y la prostituta se da un intercambio sexual carente de amor y de poesía mas no de repercusiones: ese intercambio provoca el abandono del erotismo, lo que se logra porque la prostituta (que es, de por sí, otra figura) se toma en su inmediatez, en su carácter utilitario, lo que evita cualquier idealización.

Por lo general, la mujer espera el cortejo mientras se exhibe como objeto (se acicala, se hermosea, se perfuma). Y es que tal vez para la mujer que escribe (y también para la mujer como personaje) el amor y el sexo se perciben como unidad, lo que imposibilita hablar de uno sin el otro. El sexo ya no es un simple acoplamiento entre dos cuerpos. Es eso y más: percibido como unidad del amor o como una intelectualización o reflexión filosófica, el sexo se transforma en erotismo, ahí donde la mujer se vuelca para satisfacer su necesidad de expresarse: un adentro que se desplaza hacia afuera. Necesidad compartida por el hombre, pero que se asume de manera diferente: el hombre suele moverse desde un afuera hacia un adentro.

Es común, por ejemplo, que en el arte de la seducción ella se deja ver, él ve; ella se deja oler, él huele; ella se deja tocar, él toca; ella se deja llevar, él conduce. Sin tratar de defender una postura por encima de otra (lo que traicionaría en mucho el objeto de estas disertaciones), vale entonces la pregunta: ¿son los principios de pasividad y de actividad marionetas de la seducción? Conviene rescatar las palabras de Baudrillard:

¿Qué oponen las mujeres a la estructura falocrática en su movimiento de contestación? Una autonomía, una diferencia, un deseo y un goce específicos, otro uso de su cuerpo, una palabra, una escritura –*nunca la seducción*. Ésta les avergüenza en cuanto puesta en escena artificial de su cuerpo, en cuanto destino de vasallaje y de prostitución. No entienden que *la seducción representa el*

*dominio del universo simbólico, mientras que el poder representa sólo el dominio del universo real.*¹⁵⁹

Escritoras como Arredondo bien que lo entienden: el poder de fascinación que ejercen sus historias es gracias al dominio que se tiene del universo simbólico; en eso, justamente, reside su postura literaria: trabajo del símbolo, anhelo de absoluto. “Quisiera que en mis historias (...) hubiera alguna grieta, un espacio que comunique al narrador y al lector que con él colabora, al *adentro* en el que se produce el misterio”.¹⁶⁰ Para comunicar ese misterio es preciso hablar de figuras.

Al igual que en “Retrato”, en “Wanda” se establecen las características fundamentales que poseen los personajes femeninos de Arredondo: mujer sirena,¹⁶¹

¹⁵⁹ BAUDRILLARD, Jean, *op. cit.*, p. 15.

¹⁶⁰ ARREDONDO, Inés, “El proyecto de Inés Arredondo al solicitar la beca al Fondo para la Cultura y las Artes”, *Proceso*, 14 de noviembre de 1989.

¹⁶¹ Según algunas versiones, las sirenas son divinidades del Hades (por eso su canto aniquila), monstruos marinos con cabeza y pecho de mujer y el resto del cuerpo de pájaro. “Por influencia de Egipto, que representaba el alma de los difuntos en forma de pájaro con cabeza humana, la sirena se ha considerado como el alma del muerto, que ha errado su destino y se transforma en vampiro devorador” (CHEVALIER, Jean et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 550). Es por la rama de los mitos nórdicos que nos llega la imagen de la sirena mitad mujer y mitad pez. Conocedoras “de todos los secretos (...) podían aplacar o levantar los vientos” (GARIBAY K., Ángel Ma., *Mitología griega. Dioses y héroes*, p. 326). Las sirenas se relacionan con las ninfas (Nereidas, Náyades, Orestíadas, etcétera), divinidades del agua cuyos atributos son la juventud, el misterio y la belleza, cualidades que perturban la mente de los hombres, como en el caso de las nínfulas de García Ponce. “Las cincuenta Nereidas, amables y benefactoras ayudantes de la diosa marina Tetis, son sirenas” (GRAVES, Robert, *Los mitos griegos*, p. 166). Tanto las sirenas como las ninfas son figuras que se desdoblaron en otras figuras: en hadas y/o en brujas. Las hadas son mensajeras de otro mundo y suelen viajar en forma de pájaro o de cisne, seres mágicos que representan “los poderes paranormales de la mente o las capacidades prodigiosas de la imaginación” (CHEVALIER, Jean y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 550), con frecuencia, vagan por el mundo buscando su enamorado.

El hada, como imagen idealizada de la mujer, ubica su antítesis en la bruja: fuerza oscura del inconsciente que, en un inicio, enlazaba lo visible con lo invisible, lo humano con lo divino, y que luego se determinó por su carnalidad y su aspecto demasiado humano, lo que la volvió servidora del diablo. “En la Edad Media, la situación de la mujer había prosperado un poco. La Virgen María, versión tardía de Afrodita, era la imagen preferida de Boticelli, Tiziano y otros artistas; pintaban mujeres cuyas carnes desprendían color, energía y movimiento, como si cada una de sus células vibrara con vida propia. Eran sublimemente bellas, y como había dicho Platón, la belleza es bondad. Al mismo tiempo, creció una aversión contra las mujeres sin parangón en época alguna (...) en ningún otro momento de la historia hubo más mujeres condenadas por brujería y torturadas hasta la muerte”, (ACKERMAN, Diane, *op. cit.*, pp. 100-101).

El origen de las hadas se localiza en las parcas romanas y éstas en las moiras griegas. Hadas, parcas o moiras por lo general son tres: Cloto (presente), Láquesis (futuro) y Átropos (pasado). “Se dice que Zeus (...) interviene para salvar a quien le place cuando el hilo de la vida, hilado en el huso de Cloto y medido con la vara de Láquesis, está a punto de ser cortado por las tijeras de Átropos”,

segundo nivel hermenéutico. La sirena está cargada de elementos fantásticos: canto, seducción, muerte. La historia más socorrida cuando de sirenas se trata es la de Ulises prevenido por Circe la hechicera: cera en los oídos para no sucumbir ante la delicia del canto, fortaleza de un mástil al cual sujetarse. Ejemplo del hombre que huye de la tentación y que, con ello, escapa de la muerte. Ejemplo del hombre que se aferra a la realidad como si de un mástil se tratara y logra conservar su vida. Tradicionalmente, el universo simbólico de la sirena es el de la seducción y la maldad. Vuelta figura, la mujer encarna el misterio de lo inexplicable, el misterio de la muerte: la gran pregunta. Pregunta que, ya se sabe, carece de respuesta. Aproximaciones, nunca certezas.

Pero, ¿a qué responde esta necesidad de crear figuras en torno a la mujer?

Bruja, hada, ninfa, sirena, todas son criaturas del inconsciente, todas responden a la vocación del hombre por crear mitos. No hay que olvidar que el mito nace cuando un fenómeno escapa del entendimiento humano y es claro que la mujer es una incógnita a aclarar. De ahí la emergencia de la figura, de ahí que la figura se traduzca en mito: dominio del universo simbólico.

Entonces, ¿cuál es el destino de aquellos hombres que no llevan cera en los oídos y que gozosos sucumben al canto?, ¿cuál es la suerte de aquellos hombres que rechazan el mástil? Un asunto interesante del mito considerado como relato de la transgresión es la especie de moraleja que lleva implícito: aquel que esté al tanto de la historia conoce el peligro que se corre cuando se protagoniza una situación similar;

(GRAVES, Robert, *op. cit.*, pp. 59-60). Otras versiones sostienen que el mismo Zeus está sujeto a las parcas porque ellas no han nacido de él, sino de la Gran Diosa Necesidad o del Implacable Destino. Parcas y moiras, a su vez, se remontan a las keres, “espíritus malignos un tanto vagos [que] causan males a los hombres, como impureza ritual, ceguera, vejez, muerte”, (GARIBAY K., Ángel Ma., *op. cit.*, p. 220). Se les personifica como aves de rapiña. Las keres también se identifican con las erinias griegas (furias latinas), quienes (como las hadas, las parcas o las moiras) también son tres: Tisifone, Alecto y Megera, viejas horribles con cara de perro y víboras en lugar de cabello, cuerpo negro y alas de vampiro. Si el hombre comete una falta, las erinias son el instrumento de la venganza divina, “la autodestrucción del que se abandona al sentimiento de una falta considerada como inexpiable”, (CHEVALIER, Jean et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, 452).

Las servidoras de las erinias (imagen del castigo para el que comete una falta) son las Harpías (disposición a los vicios y a la maldad), seres igualmente funestos e igualmente tres: Aello, Ocipete, Celeno (hijas de una ninfa). Las harpías se relacionan con las águilas marinas y con las aves de garras. Son genios malignos, monstruos con cuerpo de pájaro y cabeza de mujer, lo que nos conduce –para cerrar un círculo que se antoja cada vez como infinito– nuevamente a las sirenas, quienes son tan dañinas como las erinias y las harpías.

sabemos del castigo de Orfeo y de la metamorfosis de Acteón. Pero, ya se ha dicho, “saber no es comprender”: la moraleja pierde su cualidad de advertencia cuando el castigo pasa a un segundo plano y el ansia de virar la cabeza es más apremiante.

En el mito de la sirena está claro el interdicto: no atender el canto. Luego, la condición humana se impone: el hombre escucha, se sacrifica, rendido al anhelo de experimentar la muerte en vida.

En “Wanda”, la mujer-sirena se conecta con la sirena de la tradición: el canto, el mar, el calor, el sol, los caracoles, la hermosura que seduce y aniquila. Este ambiente confunde el tiempo y el espacio: el día es noche, el mar una cama. La mujer-sirena es un desdoblamiento o una transposición: es Wanda, la mujer; es Ana, la niña; es la imagen de un cuerpo que satisface a un hombre, es también la inocencia.

Al respecto, es interesante la opinión de Rocío Romero, quien asegura que la crítica ha dado por sentada la “existencia tangible de Wanda como una sirena sin tomar en cuenta que en la obra de Arredondo no existen juegos fantásticos ni mágicos”. Más adelante anota que “no se trata precisamente de una sirena sino del mar, de la mar, donde se hace presente el lado femenino del mar, su poder de fecundación, la vida que representa en sí misma Wanda”.¹⁶² Si bien es cierto que en el cuento no aparece la palabra sirena, tampoco es inexacta su presencia, aun y cuando Arredondo no prefiera los juegos fantásticos o mágicos (tesis que habría que comprobar). Llámese mar o sirena, ambos comparten elementos de un mismo campo semántico que convoca a las “profundidades del inconsciente, aquello desconocido que entraña una verdad para la cual *no hay palabras*”.¹⁶³ Como intérpretes, parte de nuestra tarea es intentar apalabrar eso desconocido, eso que Arredondo apunta como ausencia; de ahí que —en todo caso— tanto sirena como mar sean palabras imprecisas que subrayan el carácter inaprensible del texto. Wanda sólo puede entenderse como Wanda y, ante ello, lo mejor —o lo único— es guardar silencio. Pero si se calla, el trabajo del intérprete termina.

Ana y Wanda tienen un pacto: una debe llevar a Raúl al terreno de la otra, una vez ahí, persiste un interdicto sordo. Wanda previene a Raúl desde su silencio: si quieres

¹⁶² ROMERO AGUIRRE, Rocío, *Hacia una poética del silencio*, pp. 90,108.

¹⁶³ *Idem*, p. 103.

conservar nuestras citas nocturnas no debes traicionarme. Esta exigencia de fidelidad recuerda a *La Venus de las pieles*, al placer en el dolor, a la celebración de la tragedia acompañada por el gozo, al deseo de convertir la *scientia sexualis* en un refinado arte erótico. “—¿Queréis ser mi esclavo?”,¹⁶⁴ indaga la Wanda de Sacher-Masoch. Con la aceptación de Severín inicia un viaje que ahonda en los abismos de la sensualidad humana, donde el masoquismo es una estética que se viste de látigos y pieles, de disfraces, de humillaciones y castigos. Es la otra cara de la sirena, la siniestra, en cuanto de bondad y de maldad habita en ella. Ahí donde el amor no es más que un rendirse a la belleza:

(...) noto que su extraordinaria belleza, literalmente divina, va envolviéndome poco a poco con lazos mágicos. Lo que en mí está surgiendo no es tampoco una inclinación del ánimo, sino una sumisión del cuerpo; lenta, pero, por ello, tanto más completa. Yo sufro más cada día, y (...) ella no hace otra cosa que sonreír.¹⁶⁵

En contraste con García Ponce, quien mantiene para el hombre el papel de amo y para la mujer el papel de esclava, Arredondo también atiende la dinámica de Sacher Masoch: la mujer funge como el ama (muchas veces cruel y despiadada) que somete la voluntad del hombre y lo vuelve esclavo. Un algo de soberbia, un algo de indiferencia, sitúa a la mujer en un recinto inalcanzable. La Wanda de Arredondo es igual de exigente que la Wanda de Sacher Masoch y aunque no se viste con pieles ni utiliza látigos, su mejor recurso se llama poesía. Vestida de poesía, Wanda es tajante con Raúl: su relación es de todo o nada. Pero así como el *voyeur* termina preso, los personajes femeninos de Arredondo también padecen su naturaleza: sin el tributo de Raúl, Wanda palidece. El amor exige un testigo, una complicidad. ¿Qué sería Olga y Mariana sin la mirada de Manuel y de Fernando, sin su reconocimiento?

La falta de Raúl no se traduce simplemente en el acto sexual con la prostituta, no es la ofensa de una amante vulnerada por otra mujer; la falta adquiere su cabal

¹⁶⁴ SACHER-MASOCH, Leopold Von, *op. cit.*, p. 37.

¹⁶⁵ *Idem*, p. 40.

dimensión por lo que simboliza: la contaminación del plano del placer (principio de la fantasía) por el plano de la realidad. Y así como Ana es el agente que transporta a Raúl al orden de lo sagrado, donde la presencia de Wanda resplandece por medio de la intensidad poética, Rodolfo (encargado de la seguridad de Raúl en ausencia de la familia) regresa a Raúl a su antiguo estado: al orden de lo profano. Ahí, el erotismo se desvincula del sexo y deja de ser: el lenguaje abandona los velos, no sugiere. El sexo es simple, es llano. El lenguaje se vuelve explícito, deseoso de comunicar: las manos de la prostituta son “torpes y heladas”, su boca es “caliente y grasosa”, su piel es “pegajosa”.¹⁶⁶

Hay una búsqueda de la plenitud a través de acceder a la mujer-sirena y esa plenitud parece que se alcanza algunas noches, cuando Raúl (fascinado, temeroso, pequeño, enamorado) cumple con las cualidades para escuchar el canto de la muerte. Raúl es un poeta: para él, ese canto no es más que poesía. Sin embargo, apoyado en Rodolfo la discontinuidad lo arrastra: Raúl muere no porque sea incapaz de escuchar, muere porque no puede convivir con lo sagrado. Cuando por medio de la prostituta el amor le muestra sus entrañas, los cuerpos desnudos, acoplados, se vuelven obscenos, demasiado reales, entonces los ojos se le llenan de agua espesa y los pulmones se niegan al respiro. No es casual el hecho de que Raúl sea un ser evasivo o que reciba premios nacionales de poesía, éstas son cualidades que utiliza Arredondo para rescribir el mito de la sirena y configurar así su propia textura simbólica: dios ha muerto y Arredondo lo sabe, mas eso no elimina la necesidad de lo sagrado, sólo hay que buscar un nuevo espacio. Y como el erotismo, como el amor, ese lugar, ese “nuevo sagrado”, se llama poesía.

El amor no es eterno ni derrota a la muerte, aunque es su finitud y su mortalidad lo que atraen. Quizá, después de todo, Raúl, esclavo de su pasión por Wanda, nunca falla, sólo se rinde a su naturaleza de esclavo y se “libera” cuando abraza a la muerte: la esencia de su amor existe traicioneramente. Con ello, Raúl sacrifica su vida para aferrarse a la continuidad, otro de los nombres de Wanda.

¹⁶⁶ “Wanda”, p. 217.

“El poema es un caracol en donde resuena la música del mundo y metros y rimas no son sino correspondencias, ecos, de la armonía universal”,¹⁶⁷ explica Paz. Ese caracol es el que Wanda le ofrece a Raúl: “sin ruido, en el oído, aguas profundas circulan dentro del caracol, como espesos moluscos adheridos que estuvieran ahí desde edades antiguas comunicándote secretos que no escucharás porque no hay palabras para confiarlos ni nadie que los entienda”.¹⁶⁸ Secretos que Raúl no escucha, secretos que nunca se pronuncian, secretos que nadie comprende. Raúl traiciona el secreto del caracol.

En discusión con García Ponce para quien la belleza es, ante todo, un hecho visual, a semejanza de la pintura figurativa que busca captar realidades externas y concretas, no hay con Arredondo una reseña física: se intuye la juventud de los personajes, en pocas ocasiones se sabe de la ropa que usan (el uniforme de la escuela o el vestido de novia), se desconoce el color o el largo del cabello o los detalles del rostro. En Arredondo, la belleza se atrapa al interior de los personajes, afín a una pintura abstracta: no se preocupa en representar objetos, se expresa por sí misma, lo que produce una ilusión. De hecho, esta ilusión también emerge de la pintura figurativa, pues aunque intenta capturar un objeto hay algo que termina por escaparse: lo pintado es una imagen del objeto, simulacro.

Ambas poéticas comparten atributos que se vinculan al tercer nivel hermenéutico: tocar la belleza se vuelve una tarea imposible a pesar de sus manifestaciones. Las sirenas, como las ninfas, ofuscan la mente de los hombres: los enloquece, los vuelve esclavos, luego, los consume.

¹⁶⁷ PAZ, Octavio, *El arco y la lira*, p. 13.

¹⁶⁸ “Wanda”, p. 213.

3.2. El beso: “Olga”

TRES NIVELES HERMENÉUTICOS

El primer nivel hermenéutico nos dice que “Olga” es la búsqueda de un amor absoluto: Olga y Manuel crecen juntos, pierden la inocencia cuando descubren el asombro ante sus cuerpos, construyen su paraíso privado al atravesar el Callejón Viejo. Todo semejante a la estancia inicial de Psiquis en el palacio de Eros. Semejante también a la estancia de Wanda en los sueños de Raúl y al tiempo del auto y de la escuela en el caso de Mariana y de Fernando. Al principio, es recurrente la aspiración por un mundo ideal y la lucha de los personajes por mantenerse en ese estado a pesar de su fracaso (segundo nivel hermenéutico).

Pronto, el beso se vuelve sinónimo de comunicación entre los cuerpos, agente que marca o sintetiza los cambios en la narración. Cuando parece que nada interrumpirá la felicidad de los amantes, Manuel, voluntariamente ciego, se entrega entero al objeto de su deseo: Olga. En la rudeza de un beso apuesta por la ilusión de su amor, demanda la exclusividad, el ser correspondido. A la vez, en la falta de esperanza ofrece su libertad y, dócil, se deja guiar por Olga, convertida ya en el sujeto de deseo.

Ante el beso, el lenguaje de los cuerpos se vuelve ensordecedor y nubla la palabra. Olga, al sonreír, accede, corresponde al sentimiento que se le ofrece. Con esos ojos y esa sonrisa, Manuel-esclavo se siente libre en la sumisión:

La besó con dureza, sin esperanza, dispuesto a hundirse en ese beso sin recibir nada a cambio, lanzado, ciego. Pero los labios de ella fueron cediendo, cobrando vida lentamente, hasta transmitirle un fluir impaciente y cálido, una ternura vibrante que encontró por vez primera, que había conquistado. Cuando se separaron Olga lo miró a los ojos y sonrió. Él se sintió libre. Hubiera podido gritar de felicidad.¹⁶⁹

¹⁶⁹ “Olga”, pp. 29-30.

El amor es aquí “ternura vibrante”. El beso, a través de su fluir “impaciente y cálido”, lo transmite. Pero, ¿cómo se las ingenia el beso para transmitir algo tan nebuloso como el amor? ¿Cuál es su estrategia?

En la instantánea circularidad de un cuento corto, Onetti describe la vida de un hombre a través del beso: el beso de la madre, el beso en la mejilla a mujeres indiferentes, el no beso en el prostíbulo, etcétera. Traspasado por ello, desde el nacimiento se hace patente el beso mayor: el de la muerte. Onetti, conocedor del dominio simbólico de la mujer, lo representa en su figura: la muerte es una puta de labios rojos. “Se acercó, impávida, la muy puta, la muy atrevida, para besarle la frialdad de la frente, por encima del borde del ataúd, dejando entre la horizontalidad de las tres arrugas, una pequeña mancha carmín”.¹⁷⁰

La mujer como imagen de lo inexplicable. La necesidad por comprender lo incomprendible acompaña al ser humano a lo largo de su vida. Inicia con el nacimiento y concluye con la muerte. El beso se deposita en los labios del amante para traslucir su dicotomía: dador de vida, dador de muerte. No es gratuito el hecho de que Freud sitúe los orígenes del beso en la alimentación, donde el pecho de la madre prepara al bebé para el beso del amante. “Un beso cuenta toda la historia de la humanidad. La succión y la utilización de la lengua necesarias en el acto de chupar del pecho (...) son esencialmente las acciones utilizadas en el besar”.¹⁷¹

El beso imita el acto de mamar o el hecho de alimentar a otro, recuerda el tiempo en que la madre primero masticaba la comida antes de pasarla al hijo. Es un comer sin devorar. Así lo concibe Hadewijch, poeta flamenca del siglo XIII: “Tener hambre y devorar rememoran sin ambigüedad la unión física de dos cuerpos. Comer significa a la vez fusionar con el otro en la unión erótica del beso bucal, llegar a estar encinta del otro, sentir que otro ser te empuja en el vientre”.¹⁷² El beso como metáfora de la actividad sexual. Metáfora que, en ciertos casos, se transforma en símbolo.

¹⁷⁰ ONETTI, Juan Carlos, “Los besos”, *Cuentos completos*, p. 475.

¹⁷¹ BLUE, Adrienne, *El beso. De lo metafísico a lo erótico*, p. 14.

¹⁷² EN: ARRIBAS JIMENO, Alejandro, *Bésame mucho... breve historia del beso*, p. 35.

Recordemos a Ricouer: para hablar de una expresión metafórica es forzosa una tensión entre dos interpretaciones opuestas de la misma. La interpretación literal de un beso nos encaminaría, más o menos, a lo siguiente: acción de succionar que se produce al poner en contacto dos pares de labios y/o dos lenguas. Pero para lograr la tensión que exige toda metáfora es preciso encarar a ello una segunda interpretación: el beso como evocación del acto sexual, cuya esencia se afirma en el erotismo. Cada beso de cada amante, depositado en los labios del ser amado, proclama (anhela, recuerda, canjea, predice) su culminación en el acto sexual. El beso anticipa y/o parodia ese acto. El poder que ejerce este adelanto es similar al poder de la seducción: el amante pende de un hilo ante una promesa que, las más de las veces, ni siquiera se pronuncia. Al menos no con palabras.

El beso se viste de silencio, pero es éste un silencio elocuente: el cuerpo habla, revela. Los amantes se ceden mutua y metafóricamente por medio de las bocas. Luego ponen distancia, aunque el recuerdo del beso permanece y, con ello, la promesa. El juego y la trampa radica en ese movimiento: entrega y reserva, propuesta y retirada. Para los amantes, el beso nunca es un beso simplemente: es la tentación y el anhelo, la prudencia ante la oportunidad de concluir en otro acto. Bajo este desplegarse, el beso es la certeza de un evento, aun y cuando ese evento sólo se realice en el contacto de las bocas. Tal contacto torna un acto sexual cualquiera en la exactitud de un encuentro erótico. Aquí la magia: aunque los cuerpos no lleguen a fusionarse a través de la cópula, esa fusión se traslada al contacto por medio de las bocas, la pequeña muerte depositada en un par de labios. En ese preciso instante el beso sufre un segundo reacomodo: ya no es una expresión metafórica que vive y se sustenta solamente en el lenguaje. Al enfrentar la pregunta ante la muerte, el beso se emancipa del lenguaje (sin olvidarlo) y se evidencia en él un excedente de sentido.

Lejos queda ya la interpretación del beso como acto de succionar. Es eso –visto desde su lado semántico y lingüístico– y otra cosa: una impenetrable capa de silencio. Cuando así se besa se paladea un sabor a muerte o eso parece decir el cuento de Onetti.

De expresión metafórica se pasa a símbolo. El beso erótico –al igual que el grito– evoca a la muerte y se convierte en un ritual saturado de violencia.

Por lo demás, resulta interesante equiparar el sentimiento de rendición y de filiación de Manuel hacia Olga (que Arredondo ajusta a otros dos conceptos que se interrelacionan: la fatalidad seguida de la libertad¹⁷³) con el sentir del hombre religioso. Tanto el religioso como el amante tienen fe, y en consumir esa fe se sienten libres y felices. Buscan unirse a un algo o a un alguien amante y bienhechor, a pesar de las diferencias y las distancias irreconciliables. Ambos son creyentes: de un dios o de una persona. Dios y persona comparten atributos y, las más de las veces, se confunden.

Kristeva define a la fe “como un movimiento de identificación (...) con una instancia amante y protectora”.¹⁷⁴ El amante y el religioso evidencian su fe cuando proclaman su deseo: integrarse a esa instancia, como cuando Manuel intenta disolverse en Olga por medio de un beso. Aquí una segunda relación. Para San Agustín, este movimiento de identificación, que es la fe del cristiano en su dios, es comparable a otro movimiento: la relación del bebé con el pecho de la madre. “Esa dependencia total, participación íntima de todo aquello, bueno o malo, que proviene de esta única fuente de vida”.¹⁷⁵

Si San Agustín localiza el origen de la fe en el pecho de la madre y Freud ubica el origen del beso en ese mismo pecho, se obtiene que tanto fe como beso proceden de una misma fuente y obedecen a un mismo sentimiento: ambición de una “dependencia total”, ganas de una “participación íntima” con una “única fuente de vida”. Gracias a su fe, Manuel, como buen esclavo, besa a Olga y busca unirse a ella a semejanza del hombre religioso. La amada es la señora, la dueña, también la diosa. Amante y religioso ponen a fuego su esperanza y piel por ese reconocimiento. Reconocimiento que, bajo la dialéctica del amo y del esclavo, el amante encarna en la caricia de dos bocas. Caricia suave y terrible.

¹⁷³ Cfr. PAZ, Octavio, *La llama doble*, p. 125.

¹⁷⁴ KRISTEVA, Julia, *Al comienzo era el amor*, p. 44.

¹⁷⁵ *Idem*, pp. 44-45.

El beso es un intento de incorporarse en aquello que se besa. Es una adhesión, mas no una cualquiera: lo que el amante pretende es mezclar su cuerpo y su alma con el cuerpo y el alma de su amante. Adhesión de espíritu a espíritu, matrimonio. La boca es punto de salida, punto de encuentro, fuente de soplo. “Aquel cuya alma sale por el beso se adhiere a otro espíritu, a un espíritu del que no se separa jamás”.¹⁷⁶

Manuel no quiere separarse de lo que Olga significa para él: cuerpo y alma, espíritu depositado en su boca, espíritu que brevemente ha paladeado. Al poco tiempo, y aquí la desgracia, el beso anticipa la separación, indicio de violencia que se gesta al interior de la calma y que resignifica al beso como el beso de la muerte y a Olga como “la puta de los labios rojos”. La violencia, como si de la belleza se tratara, aunque confluye en un acto determinado (locura, muerte, asesinato) no aparece de manera repentina, siempre hay antecedentes. Los amantes –ciegos, lanzados, aturdidos– no atienden las advertencias y el acumulamiento estalla: es el excedente de sentido.

Las lágrimas de Olga marcan la fatalidad. Puta de labios rojos que, sin embargo, llora:

Se besaron. La proximidad de una vida en común hizo más carnales esos besos, pero las lágrimas de Olga mojaban sus bocas, y entonces nació en él la confusión. La apretó contra sí, la estrujó para convencerse de que era suya, de que le pertenecía, y ella se plegó dulcemente a su furia desesperada. Pero el llanto continuó corriendo, sin sollozos, socavando la fuerza de él.¹⁷⁷

El beso es un rito que advierte y amonesta a los amantes: la belleza no se toca ni física ni emocionalmente. Aunque los amantes sean los eternos buscadores de absolutos su consigna es permanecer como buscadores nunca satisfechos, infelices. Aspiran, sueñan. Sueños y aspiraciones se desvanecen. La tierra prometida simulada en un beso es sólo tierra prometida.

Olga llora cuando besa a Manuel, su llanto significa que un elemento externo (¿Flavio?, ¿la ambivalencia de Olga?, ¿la imposibilidad como latencia al interior de todo

¹⁷⁶ CHEVALIER, Jean y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 186.

¹⁷⁷ “Olga”, pp. 32-33.

amor?) es causa de la fractura espiritual: se rompe el beso, se fragmentan las almas, se desploman los cuerpos. Manuel recibe ese llanto, lo rechaza cuando intenta apretar el cuerpo de Olga contra sí: quiere preservar la unión y niega el llanto al incrementar la fuerza del abrazo. Pero cuando uno de los amantes ha perdido la fe, el beso y su carácter simbólico ya no funcionan, en consecuencia, irrumpe la desunión. ¿O quizá la carga simbólica se recrudece y, como símbolo, el beso nunca deja de funcionar y simplemente la desilusión es su camino?

Me parece que el asunto de “Olga” es la pérdida de fe. Hecho que se demuestra cuando el excedente de sentido que habita al interior del beso termina por sofocar a los amantes. Mas ¿por qué se pierde la fe?, ¿son los personajes títeres de lo sagrado donde las cosas son así porque así tienen que ser?, ¿fuerza del destino o imposibilidad humana?

Federico Patán indaga en torno a la sustitución: “una figura toma el papel de otra y (...), a la vez, tal cambio significa una especie de ceremonia ritual no ajena al sacrificio”,¹⁷⁸ correspondencia con la poética del *voyeur*, donde la ceremonia y el sacrificio son indispensables para su cabal funcionamiento; no obstante, por la manera en que Arredondo hace uso de tales elementos hay diferencias fundamentales, por lo menos, en cuanto a “Olga” se refiere. El primer sacrificio, del que no habla Patán y sí Susana Crellis, es la boda: “Olga sabe que la ceremonia matrimonial es el rito del sacrificio femenino y la acepta sin buscar alternativa”.¹⁷⁹ Ciertamente es que la relevancia de este primer sacrificio se trastorna cuando el matrimonio de Olga y de Flavio también se trastorna y Flavio se refugia en un burdel. El cuento termina cuando Manuel busca a Flavio y le dice: “-Vete a tu casa. Yo me quedaré aquí”.¹⁸⁰

Según Patán, la sustitución actúa como “un sacrificio que purifica”:¹⁸¹ Manuel se sacrifica por el amor de Olga, mas no puede asegurarse lo mismo de Olga: ¿ella se sacrifica por Manuel cuando se casa con Flavio o es su “soberbia que la encamina a la

¹⁷⁸ PATÁN, Federico, *El espejo y la nada*, p. 130.

¹⁷⁹ CRELLIS, Susana, *La búsqueda del paraíso: la narrativa de Inés Arredondo*, p. 98.

¹⁸⁰ “Olga”, p. 39.

¹⁸¹ PATÁN, Federico, *op. cit.*, p. 130.

confusión (...) y no la imposición familiar la que genera el matrimonio”¹⁸²? “¿El pecado de Olga es pecado de orgullo?”¹⁸³

Como objeto, Manuel toma el lugar de Flavio para que éste acuda a Olga. Es importante recordar aquí al *voyeur*: como amo, prueba la fidelidad de la esclava a partir de la infidelidad. Con Arredondo, el esclavo, vuelto amo al final del cuento, entrega a su ama a otro esclavo. Olga, ama implacable, se muda en esclava de sí misma y así permanece. Se ignora si el sacrificio de Manuel tiene éxito, pues el final es incierto: no se sabe si Flavio va con Olga ni si Olga lo recibe, sólo hay certeza en el desenlace de Manuel. “Yo me quedaré aquí”, dice a Flavio, yo me “libero”. Manuel –el abandonado de los labios de Olga– se purga al tomar el lugar de Flavio. La historia de amor que inicia en una huerta termina con una purificación en un burdel, donde el fracaso entre Olga y Manuel “no elimina la belleza del intento”.¹⁸⁴ Para García Ponce, por el contrario, el éxito de sus cuentos es proporcional al éxito de la ceremonia: la luminosidad del sacrificio satisface –aunque sea brevemente– el deseo del *voyeur*. Además, en una primera vuelta, García Ponce no sacrifica a sus personajes masculinos sino a los femeninos.

Al igual que en “Olga”, la trascendencia del beso en “Mariana” detecta los cambios en la narración, así como la sutil irrupción de la violencia que desemboca en la muerte.

Parece que al inicio la historia de los amantes se asemeja, que en realidad se cuenta una única historia (la del amor) donde cambian los nombres, los escenarios y los tiempos, pero la felicidad y el arrobo (como derivados de la sensación de completud) son idénticos. Puede decirse entonces que existe una sola historia de los amantes, única y exclusiva. Historia que se contenta en repetirse y en multiplicarse, como si nunca

¹⁸² CRELIS, Susana, *op. cit.*, p. 97.

¹⁸³ BRADU, Fabienne, *Señas particulares: escritora*, p. 35.

¹⁸⁴ PATÁN, Federico, *op. cit.*, p. 132. En otros cuentos de Arredondo (pienso, por ejemplo, en “Sombra entre sombras”) el sacrificio recae casi por completo en la mujer y alcanza matices tanto emocionales como físicos: la protagonista, antes hermosa, termina como una vieja desdentada que soporta el acoso de los Ermilos, quizá, no sin gusto.

hubiera nacido una primera (¿quiénes fueron los primeros amantes sobre la tierra? ¿Adán y Eva?)

Eso también sucede al comienzo de “Mariana”, cuando el beso transporta al hombre y a la mujer al tiempo y al espacio de los amantes: al sol como un centro que baña de luz y transforma lo trivial en paraíso.

...y se le quedó mirando, mirando, derecho a los ojos, muy serio, como si estuviera enojado o muy triste y ella se reía sin ruido y echaba la cabeza para atrás y él se iba acercando, acercando, y la miraba. Él parecía como desesperado, pero de repente cerró los ojos y la besó; yo creí que no la iba a soltar nunca. Cuando los abrió, la luz del sol lo lastimó.¹⁸⁵

Hay un momento clave en “Mariana”, semejante a las lágrimas de Olga, donde se evidencia el primer brote de violencia y se reafirma el carácter simbólico del beso. No es gratuito que esta primera marca sea consecuencia de un beso de Fernando ni que Mariana exhiba con orgullo las huellas de ese beso, ni que, fingidamente, trate de cubrirlo con pintura, la consigna se repite: vencido el plazo, el absoluto resulta insoportable, más allá de cualquier condición humana. “Y metió el labio inferior entre los dientes para que pudiéramos ver el borde de abajo, estaba partido en pequeñísimas estrías y la piel completamente escoriada, aunque cubierta de pintura”.¹⁸⁶ Las pequeñas estrías y la piel escoriada de Mariana son análogas al llanto de Olga: sabor a muerte. Mariana –ingenua, tonta, enamorada– lleva tatuada su historia en los labios. En ocasiones parece que lo sabe: su mirada inatrapable, lo confirma.

Si recordamos el primer beso de Olga y de Manuel, recordaremos que el amor se presentaba como “ternura vibrante”, como fluir “impaciente y cálido” roto por las lágrimas de Olga. En “Mariana”, el amor se confunde con el dolor. Es también un algo que fluye y que se comparte a través de la boca, del espíritu que de él emana, pero es un “fluir oscuro y silencioso”:

¹⁸⁵ “Mariana”, p. 98.

¹⁸⁶ *Idem*, p. 99.

La boca se hincha cada vez más y en sus ojos está el dolor amordazado, (...) el dolor que sé cómo es pero que jamás conocí: un lento fluir oscuro y silencioso que va llenando, inundando los ojos hasta que estallan en el deslumbramiento último del espanto. Pero no hay espanto, no hay grito, está el vacío necesario para que el dolor comience a llenarlo.¹⁸⁷

Y no hay grito. No todavía. El grito vendrá después. Ahora permanece el vacío, el recuerdo de un beso. El vacío que se atesta poco a poco de dolor, la boca que se inflama, los ojos que se llenan de espanto. Ahora el beso es sentencia: un saturarse de dolor —o de amor— hasta provocar un estallamiento. Concebir al amor como dolor acerca a Arredondo al *Farabeuf* de Salvador Elizondo y a algunos cuentos de Amparo Dávila (“Fragmento de un diario”, por ejemplo), donde el vivir es un continuo estar muriendo.

A propósito, Aralia López escribe:

Estoy de acuerdo con Corral acerca del sentimiento de lo sagrado en la obra literaria de Arredondo, pero no de un sagrado religioso, sino de un sagrado estético más allá de toda moral o ideal de verdad razonada. Un sagrado de ambigua inocencia liberadora (...) que tiene que ver con esa dimensión pulsional del ser humano no separado todavía de su estado natural ni de la naturaleza; no mediado todavía por la discursividad urbana que descalifica la *pureza* del impulso, de los afectos y del cuerpo.¹⁸⁸

Por mi parte, creo que lo sagrado religioso y lo sagrado estético confluyen en la obra de Arredondo: la religión (creencia, fe) se muda en estética (propuesta o credo literario) y la estética se muda en religión. Se comparten conceptos porque sentimientos y pensamientos de ser tan parecidos se unen, como besándose. Este sentido estético y religioso es la manera como Arredondo lee, escribe y entrega el erotismo. Referencia a la que apuntan sus textos y que forma, en su conjunto, una poética del amor: del amor desgarrado, de los amantes rotos.

Si el pecho de la madre prepara al bebé para el beso del amante, en Arredondo, el beso erótico prepara al amante para el grito: el de Raúl, el de Manuel, el de Fernando.

¹⁸⁷ *Idem*, p. 100.

¹⁸⁸ LÓPEZ GONZÁLEZ, Aralia, *op. cit.*, p. 162.

Todo, porque los amantes (tercer nivel hermenéutico), las más de las veces, no se percatan de la advertencia implícita en el beso, lo ritualizan, se sumergen en él, pero no reflexionan sobre el peligro y continúan ahí, escuchando el canto de la sirena, acallando los cambios, acallando la violencia.

Como si eso, por el momento, fuera suficiente.

3.3. La erótica del grito: “Mariana”

TRES NIVELES HERMENÉUTICOS

En “Mariana” se cuenta la relación amorosa de Mariana y de Fernando, la consecuente locura de Fernando y el asesinato de Mariana, lo que en su conjunto integra el primer nivel hermenéutico. Pero, traspasado por la superficialidad de los hechos, Arredondo nos vuelve partícipes de su ambición: “¿Pensaste alguna vez en que las historias que terminan como debe de ser quedan aparte, existen de un modo absoluto?”,¹⁸⁹ el reconocimiento de esta ambición nos conduce de inmediato al segundo nivel hermenéutico.

Mariana, mujer sirena (como Olga y como Wanda), es esa niña que hace dibujos en su libreta y que se descubre mujer en el asiento de un auto. Pronto se sabe que posee un secreto (sinónimo de lo inefable), inaccesible para sus amigas. Ese secreto se vincula a Fernando y al descubrimiento del amor, a la primera etapa de su historia, cuando es posible alcanzar la felicidad; luego, el secreto se vuelve aún mayor cuando los vínculos con Fernando se fracturan, cuando Fernando cree que nunca existieron y sólo queda el secreto –puro y llano– flotando a lo largo de su historia.

Parece que el secreto se llama amor, que sólo Mariana lo conoce, que se abandona a él lejos ya de Fernando, aunque haya sido él la causa de su origen. El conflicto se evidencia cuando Fernando llama amor a Mariana y pretende poseerla sin que ella lo consienta. Los ojos de Mariana no son espejos que reflejen a Fernando. La reciprocidad de sentimientos y la exclusividad, condiciones necesarias para que se produzca el amor, acaso se cumplen al inicio, en el tiempo del auto y de la escuela. Fuera de ahí la nada.

Fernando lo entiende el día de su boda, cuando Mariana, la belleza que en ella habita, comulga con un misterio y se consagra a un algo más allá, no a él: el objeto del deseo se vuelve sujeto que se entrega a otra cosa, no al sujeto que la desea; desde

¹⁸⁹ “Mariana”, p. 101.

entonces, Fernando se convierte en esclavo: “Mariana estaba consagrada... para mí. Pero me engañé (...) Solamente yo vi esa mirada fija absorber un misterio que nadie podría poner en palabras”.¹⁹⁰

Nuevamente, la ceremonia matrimonial es el rito del sacrificio femenino. Nuevamente, como en “Olga”, Arredondo no acepta la ceremonia como tal, el sacrificio femenino no se cumple: como ama, Mariana está consagrada, mas no a Fernando. Antecedente que revela el verdadero sacrificio: el del esclavo, el de Fernando y su desesperación, “inocente que expió por Mariana ese ‘pecado más hermoso que la belleza’, esa pureza absoluta que ‘únicamente puede arder’, dar testimonio de la incomunicación, y que si no ardiera se corrompería a sí misma”.¹⁹¹

Pero, ¿cómo se llega a esto? Creo que la respuesta está en la manera tan diferente como Fernando y Mariana conciben el amor: como esclavo, él lo deposita en el deseo de poseer el cuerpo y el alma de Mariana, en una presencia tangible; como ama, ella, aunque al inicio ubica ese amor en el cuerpo y en el alma de Fernando, sobrepasa la corporalidad y la conduce a otra estancia: su amor como un registro de lo absoluto. Mariana llega a lo sagrado a través de la experiencia del dolor. Sus ojos que se van llenando de vacío así lo demuestran (golpes del padre que le revientan la boca, besos de Fernando que también le revientan la boca, sangre corriendo por esa misma boca). Hay que esperar que lo vacío se llene y se desborde, sólo ahí hay cabida para Fernando.

Mariana está dedicada al amor sin adjetivos, al amor sin nombres, a un sentir muy parecido a la vaguedad de los espíritus, a la liviandad. Poco le afecta la realidad de las circunstancias, “el amor por nadie, la atracción ante un absoluto que no es nada y de pronto la convierte en otra”,¹⁹² explica García Ponce. Desde un principio, Arredondo la muestra ingenua, coqueta, pero también segura, indolente, ajena, como si no tocara tierra, como si flotara y, ausente, dejándose fluir, vagara de los brazos de su padre a los brazos de Fernando y de ahí a los brazos de cualquiera. La Mariana sin edad ni ataduras, a pesar de los hijos y los años de matrimonio. Siguiendo el imperativo de este

¹⁹⁰ *Idem*, p. 102.

¹⁹¹ BATIS, Huberto, *Mariana*, p. 4.

¹⁹² GARCÍA PONCE, Juan, *De viejos y nuevos amores*, p. 50.

sentimiento, resulta natural el hecho de que Mariana ceda su cuerpo a otros hombres, natural que deambule de hotel en hotel, la ama se vuelve esclava de su propia búsqueda. Incluso, es fuerte la sensación de irrealidad cuando esto sucede: queda la impresión de que Mariana vaga entre distintos hombres porque lo dice el texto, lo dice Fernando al final del cuento. Queda la impresión, no la certeza. Y es que no podría ser de otra manera: el tiempo “lento y frenético” y todo lo que se refiere a Mariana es “hacia adentro, en profundidad”,¹⁹³ como si no fuera cierto, como si se estancara, “no hacia la plenitud, sino hacia el vacío”.¹⁹⁴ Angélica Tornero escribe: “Mariana (...) era ya lo sagrado, su pasión la hacía sagrada, inalcanzable, temible y atractiva a los demás. Más que buscar a Fernando, ella buscaba la muerte, a la que realmente pertenecía”.¹⁹⁵

¿Pero es esto en verdad posible? ¿Se puede vivir en lo absoluto, comulgar con ello y salir impune?

Los esfuerzos de Fernando se concentran en alcanzar a Mariana, su amor lo vive como peso, como tierra, como carne. Pero como Fernando no toca a Mariana (pues sólo la tiene como fantasma de ella misma) propicia su muerte a través de las manos de Anselmo Pineda, sus propias manos. La muerte de Mariana sucede cuando a Fernando lo invade “una ola de misericordia”. Anegado en piedad y devoción, es él quien termina sacrificado. Sin saber cómo apalabrarlo, los amantes encarnan lo inexplicable “de manera violenta, solitaria, silenciosa”.¹⁹⁶ Su historia es el ejemplo de una alternativa: vía para comprender uno de los rostros del mundo.

Conviene detenernos aquí en la teoría de la cristalización de Stendhal, metáfora de su teoría del amor. Si alguien lanza una rama de arbusto al interior de las minas de Salzburgo, la deja reposar y la recoge al día siguiente, esa rama aparece transformada, revestida de cristales relumbrantes. Para Stendhal, algo semejante sucede en el amor: “Lo que llamo cristalización es la operación del espíritu, mediante la cual deduce de cuanto se le presenta que el objeto amado tiene nuevas perfecciones”.¹⁹⁷ Pero consentir

¹⁹³ “Mariana”, p. 101.

¹⁹⁴ SELIGSON, Esther, *op. cit.*, p. 87.

¹⁹⁵ TORNERO, Angélica, *op. cit.*, p. 198.

¹⁹⁶ *Idem*, p. 81.

¹⁹⁷ STENDHAL, *Del amor*, p. 52.

tal teoría para Ortega y Gasset, es consentir que el hombre se enamora de su propia imaginación, que poco o ningún vínculo establece con la “verdadera realidad” de la mujer (si es que es factible hablar en estos términos). El amor, para Stendhal, nace de una equivocación que al pronto se convierte en un ideal.

¿Equivocados han estado entonces todos los amantes? No necesariamente.

Para Ortega y Gasset, el enamoramiento que la teoría de la cristalización presenta como una “hiperactividad del alma” es, más bien, “un angostamiento y una relativa paralización de nuestra vida de conciencia”.¹⁹⁸ El enamorado fija su atención en un objeto por demasiado tiempo, especie de manía o de obsesión. En la conciencia del amante, el mundo de las cosas se elimina, sólo hay espacio para la persona amada. De tanto detenerse en un objeto, éste adquiere una “fuerza de realidad incomparable”, a la manera en que los personajes masculinos de García Ponce fijan en un retrato la esencia femenina. Enamorarse es “sentirse encantado por algo”,¹⁹⁹ lo que prueba el hecho de que la “mente anónima, creadora del idioma, ha advertido el carácter extranormal e irremisible en que cae el enamorado”.²⁰⁰

Encantamiento: ecos del filtro mágico de Tristán e Isolda.

Aunque la idea de que el amor es un lazo mágico que literalmente cautiva la voluntad y el albedrío de los enamorados es muy antigua, es una idea todavía viva: el amor es un hechizo y la atracción que une a los amantes es un encantamiento. Lo extraordinario es que esta creencia coexiste con la opuesta: el amor nace de una decisión libre, es la aceptación voluntaria de una fatalidad.²⁰¹

Los amantes nacen por un encantamiento, una primera atracción. La evolución de ello conduce al hechizo, es decir, al amor. Quizá sea esto lo que sucede con los personajes de Arredondo: entendido como atracción, hay un encantamiento correspondido (el que

¹⁹⁸ ORTEGA Y GASSET, José, *Estudios sobre el amor*, p. 92.

¹⁹⁹ *Idem*, p. 82.

²⁰⁰ *Idem*, p. 105.

²⁰¹ PAZ, Octavio, *La llama doble*, p. 127. Sin renunciar al filtro mágico de Tristán e Isolda, los poetas del renacimiento y del barroco hacen del imán su símbolo favorito. Los románticos y los modernos (Stendhal, entre ellos) preferirán explicaciones psicológicas o fisiológicas: cristalización, sublimación, etcétera. Para Paz, lo relevante es que todas las teorías hablan del amor como de una atracción fatal.

origina las parejas Raúl/Wanda, Manuel/Olga, Fernando/Mariana), encantamiento que se pone a prueba o que no resiste la evolución o que simplemente fractura la correspondencia.

Como asunto de la conciencia para Ortega y Gasset o como hiperactividad del alma para Stendhal, lo cierto es que Fernando recibe un golpe de “realidad incomparable” o padece las consecuencias de su idealización. “Poroso para otra individualidad”²⁰² y con la fe del hombre religioso, Fernando cree estar unido a Mariana. No es así. Incapaz de soportar la idea de que él no vive ni en la conciencia ni en el alma de Mariana, decide matarla. “Por intermedio de la muerte verdadera el amante se colocará en la eternidad inmóvil y rígida: no envejecerá, no será diferente, tampoco será infiel”.²⁰³

Pero si el amor de Mariana ya no le pertenece eso significa que hubo un tiempo –remoto y distante quizá– en que sí le pertenecía. Fernando mata a Mariana porque no quiere que ella lo olvide. Lo insoportable para Fernando es en partida doble: el amor no correspondido y el olvido al antiguo amor. Porque hubo un tiempo donde Mariana y Fernando eran posibles y, por ese recuerdo, Fernando busca tocar, él mismo como muerte, el amor que ya no es suyo. Muerta, Mariana será fiel y siempre joven. Bella, perfecta, para él. Luego, el amor será eterno. Ése es el credo de Fernando. “En el acto amoroso”, explica Ortega y Gasset, “la persona sale fuera de sí: es tal vez el máximo ensayo que la Naturaleza hace para que cada cual salga de sí mismo hacia otra cosa”.²⁰⁴

Sin mecanismos de defensa, Fernando sale fuera de sí y repentinamente se convierte en amo, gravita hacia Mariana a través de un grito. Ella, ama vuelta esclava, grito ronco que agoniza, grito silencioso, desvanecido, ser que se sumerge en la continuidad; él, hombre gritando, ser que atestigua, provoca y comulga con la continuidad a la que ella se rinde. Grito como cópula.

²⁰² ORTEGA Y GASSET, José, *Estudios sobre el amor*, p. 85.

²⁰³ CARUSO, Igor, *op. cit.*, p. 47.

²⁰⁴ ORTEGA Y GASSET, José, *Estudios sobre el amor*, p. 58.

El grito ronco de su agonía y mi amor de hombre gritando junto a su voz el dolor espantoso de verla herida, sufriente, medio muerta, mientras mi alma seguía asesinandola para llegar a producir su mirada insondable, para tocarla en el último momento, cuando ella no pudiera ya más mirarme a mí y no tuviera otro remedio que mirarme como a su muerte.²⁰⁵

La relevancia que adquiere el grito en los cuentos de Arredondo es similar al comportamiento del beso: ambos enfrentan la pregunta ante la muerte, no necesariamente como respuesta sino, más bien, como consecuencia de la pregunta. El grito es darse cuenta de las dimensiones de la pregunta: nada se puede decir de la muerte. Como expresión metafórica que pone en tensión dos interpretaciones, una interpretación literal del grito sería algo así como sonido que brota de la garganta. Sin embargo, tal definición escapa de inmediato de sus proporciones: desde la inmensa variedad de gritos (eufóricos, ahogados, festivos, animales), todos propugnan por el vaciamiento de las entrañas.

Cabe aclarar lo siguiente: aunque el principio del grito radica en su necesidad de vaciamiento, su naturaleza lo traiciona o quizá la naturaleza del grito es la traición. Un grito no es aquí una benigna liberación del alma o de los cuerpos, por el contrario, en más de una ocasión se experimenta como un corte del aliento, embotamiento que es entumecimiento, vida que hace un guiño a la muerte. Bajo este movimiento, el grito (al igual que el beso y la concepción de la belleza) evoluciona de expresión metafórica a elemento que configura la textura simbólica de los cuentos: como encarnación de la muerte es innegable su excedente de sentido. Tampoco es gratuito el hecho de que los griegos acunaran al grito como una divinidad. Yaco, personificación del grito, hijo de Démeter (diosa de la fertilidad) y de Dionisos (dios del vino y de la orgía), “es la expresión de la fecundidad, del amor, de la vida; simboliza todo el gozo de existir. La primera entrada del aire en los pulmones del recién nacido se manifiesta por un grito. Un grito mata, otro confirma la vida”.²⁰⁶

²⁰⁵ “Mariana”, p. 103.

²⁰⁶ La estatua de Yaco era escoltada por varios efebos iniciados en el culto a Démeter y en sus misterios (ciclo de la muerte y del renacimiento), quienes salían de Atenas a Eleusis (“vía sagrada”) conduciendo los “misterios sagrados”: “símbolos sexuales, que pueden ser imágenes del falo y de los órganos

Un grito es una transgresión, profanación al mundo de las reglas, instancia sagrada. Un grito rompe la discontinuidad. Decir dios no es más que decir lo desconocido y lo desconocido por excelencia es la muerte. Decir dios del grito es reafirmar el sentimiento: dios de lo desconocido, dios de los misterios, dios de los secretos. Yaco, con su herencia de fertilidad y exceso, conector del amor y el gozo, propicia el abrazo entre Eros y Thanatos. Un grito es eso: acto erótico y amoroso, acto de confirmación de muerte y de vida, salir de sí y gravitar hacia otro para encontrar deleite en lo desconocido, rendirse a ese dolor. La muerte de Mariana se sintetiza en dos que vomitan una sola muerte, único alarido de embriaguez, “(...) el placer se prolongó mucho, muchísimo, y él se dio cuenta de que el placer estaba en ahogarla. ¿Por qué ella no se defendió? Si hubiera gritado, o lo hubiera arañado, eso no habría sucedido, pero ella no parecía sufrir”.²⁰⁷

¿Por qué Mariana no grita? Porque llena está de vacío, rendida al absoluto está desde antes. Su muerte es un fluir físico, un estado a otro, así como fluye de los brazos del padre a los brazos del esposo. La naturaleza de Mariana es ese constante fluir que, no sin contradicciones, se asemeja a un estancamiento. Muerta está desde antes, ahí la belleza. En “Wanda”, en “Olga” y en “Mariana” las mujeres no gritan, inmersas como están en su propio mundo. Los hombres sí, ellos gritan porque buscan comulgar con una “noche terrible”, abismo que se les niega.

Y sí, hubo un instante en que sus ojos vacíos, fijos en los míos, me llenaron de aquello desconocido, más allá de ella y de mí, un abismo en el que yo no sabía mirar, en el que me perdí como en una noche terrible. La solté, arrastré su cuerpo hasta la orilla y grité, grité, echado sobre su vientre.²⁰⁸

Halo de masoquismo en el que grita: grita porque le duele y también porque lo disfruta. Su erótica es un continuo escarbar en las heridas. Disfruta cuando encara a la muerte y

femeninos. Y con ellos otros símbolos que implicaban la correlación de estas bases con todo el universo” (GARIBAY, Ángel Ma., *op. cit.*, pp. 247-248). Gritos de entusiasmo acompañaban toda la procesión: “Yaco, oh, Yaco” (CHEVALIER, Jean y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 543).

²⁰⁷ “Mariana”, p. 102.

²⁰⁸ *Idem*, p. 104.

grita cuando el misterio avasalla su garganta. Nada más animal, nada más instintivo. El grito es un regresar a los orígenes, a esa instancia de plenitud o intuición de complejo cósmico, cuando el hombre, según Ricoeur, aún estaba unido a lo natural y a lo sobrenatural. El grito funciona como una estructura que pretende fijar esa compenetración perdida entre el hombre y “la totalidad del ser”, donde lo natural y lo sobrenatural se confunden.

Después de la pérdida de Olga, un desdoblamiento fustiga el alma y el cuerpo de Manuel, quien ve en sus manos las manos de un asesino. Profundamente enamorado, aún creyente, intenta lanzar una plegaria abrazado a un árbol. No hay resultado: la plegaria se anula en el intento. Emanan el grito en lugar de la plegaria, no como sustitución, sino como tensión entre dos interpretaciones. Si no se pueden articular las palabras necesarias para hacer una plegaria es porque la súplica –implícita en toda plegaria– se ve rebasada por eso “poderoso, eficaz, enérgico”²⁰⁹ que habita en la naturaleza del grito: “(...) un sonido gutural entrecortado salía de su garganta, como el estertor de un animal degollado. Se le erizaron todos los pelos del cuerpo. Se miró las manos y no las reconoció, se contraían de una manera ajena; quiso arrojarlas lejos, pero las tenía pegadas al cuerpo”.²¹⁰

Pero esa regresión del hombre a su antiguo estado sólo es viable desde el desgarramiento de la conciencia actual: desde hace siglos, el hombre está separado de ello; desde hace siglos, como bien lo explica Bataille, el hombre concientiza su finitud al contemplar la muerte de un ser semejante, al enterrar a sus muertos. Ahora, una alternativa es valerse de los ritos del amor y del erotismo, donde muerte significa comunión, nostalgia e intento por recuperar la confluencia de lo natural y de lo sobrenatural. ¿Están entonces los rituales de los amantes traspasados de esperanza? Sí. Pero como mito que se eleva y que resuena en la conciencia del amante, el amor recuerda que la esperanza nace del desacierto, lo que conduce nuevamente a la teoría de la cristalización.

²⁰⁹ RICOEUR, Paul, *Teoría de la interpretación*, p. 76.

²¹⁰ “Olga”, p. 37.

En la poética del amor, el grito se percibe como asfixia y el beso toma forma en la figura de una mujer. El beso es también Olga y Mariana: su placer, su tormento. Las tres –con la belleza de la sirena como consigna, destrucción o afán estético donde el que se pierde se halla²¹¹– guardan el secreto del caracol. Custodias de lo que se niega y mucho se desea: “los abismos del ahogo y del placer inconmensurables”.²¹² Tercer nivel hermenéutico: grito como suspensión, vómito de las entrañas, ahogo, pequeña muerte, como si de un acto amoroso se tratara. El grito es pender de un hilo y desde ahí abstraerse. Esta es una de las aportaciones de Arredondo: como humanos deseosos de experimentar el vértigo hacemos del grito una posibilidad, un registro de lo sagrado.

Mucho se habla de amores, nos dice Ortega y Gasset al inicio de su *Estudio*, pocos hablan de amor. No cabe duda: Arredondo habla de amor.

²¹¹ Cfr. MARTÍNEZ-ZALCE, Graciela, *Una poética de lo subterráneo*, p. 52.

²¹² “Wanda”, p. 216.

Los dioses son huéspedes huidizos de la literatura (...) Cada vez que el escritor apunta una palabra debe reconquistarlos. La mercurialidad, anuncio de los dioses, es también la señal de su carácter evanescente. Sin embargo, (...) las cosas fueron distintas mientras existió una liturgia (...) Después sólo quedaron (...) aquellas historias de los dioses que eran el sobrentendido de cada gesto. Desarraigados de su suelo y expuestos a la cruda luz de la vibración de las palabras, podían llegar a parecer impúdicos y vanos. Todo acabó en historia de la literatura.

Roberto Calasso
La literatura y los dioses

En los anteriores capítulos se analizaron los cuentos para ubicar, uno a uno, los tres niveles hermenéuticos. Ahora, para mejor apropiarse de la reflexión, resulta adecuado comenzar con el análisis de las poéticas en conjunto. Poéticas que se reafirman cuando su referente se proyecta a otro mundo: la zona del mito.

El cuarto nivel hermenéutico busca apropiarse de la reflexión, tomar posesión de la interpretación realizada y de lo interpretado. El intérprete y lo interpretado quedan a un mismo nivel y comparten jerarquías en un movimiento que los restituye: se hace propio lo que ha dejado de serlo. Para Ricoeur, la reflexión parte de un olvido: el hombre vive perdido entre los objetos, separado del centro de su existencia. Apropiarse de la reflexión es localizar un puente que una al hombre con los objetos y lo reintegre a su existencia. El hombre arrojado al mundo, extraño en él, busca su reconciliación. La apropiación es un doble encuentro que da sentido a la vida: del hombre con los objetos, del hombre con su existencia.²¹³

El cuarto nivel hermenéutico no es un salto de un nivel a otro, es un *continuum*, una ruta natural. Así, a través del despliegue de sus elementos, las poéticas hacen un llamado a uno de sus referentes, al mito en el cual se sustentan. El intérprete reconoce el mito que atañe a la tradición y que, por diversas circunstancias, había olvidado; descubre a Diana y Acteón, a Eros y a Psiquis. El mito original se conserva en las poéticas, se ritualiza, es el de la tradición, luego se transforma, es un otro. El rito será la estrategia del mito: ahí donde el *voyeur* y el amante centran el fundamento de su relato.

4.1. Acteón, perro que ladra a la luna: mito del *voyeur*

CUARTO NIVEL HERMENÉUTICO

Es Acteón y su metamorfosis en ciervo después de observar el baño de Diana, quien con su mito condensa la poética del *voyeur*. Acteón transfiere los velos de su historia a cada rito del espectáculo y vuelve a vivir –a ver– su *tragedia*. El *voyeur* y su pareja, sus

²¹³ Cfr. RICOEUR, Paul, *Freud: una interpretación de la cultura*, p. 43.

rasgos y características, actúan bajo el influjo de Acteón y de Diana. Acteón es hijo de Autónoe y del pastor Aristeo, nieto de Cadmo, criado por el centauro Quirón, quien lo inicia en los quehaceres de la caza. Diana, símbolo de la maternidad y de la fecundidad, es media hermana de Hermes, fruto de los amores de Zeus y de Latona, y hermana gemela de Apolo. Como diosa de la caza se le representa vestida con una túnica corta y con un carcaj lleno de flechas, lleva el cabello sujeto a una cinta y calza sandalias. Diana, orgullosa de su perenne virginidad, exige a sus ninfas una castidad similar.²¹⁴

Es Ovidio, en sus *Metamorfosis*, quien plasma el mito en escritura. El tiempo es el de la suspensión, cuando el día y la noche intersectan en la hora cero, cuando el tiempo del trabajo concluye y abre zona a la transgresión.

Acteón ha tenido un arduo día, ha realizado las labores de la caza. Finaliza una etapa que sumerge al hombre en el plano de la realidad. Acteón ha trabajado. Diana también. Inicia el periodo de descanso, el solaz para el cuerpo o el “tiempo de vacaciones”.²¹⁵ Se concede así lugar a la licencia.

El espacio del mito denota su carácter sagrado: agua de manantial, rocas que forman una guarida, verde césped, hojas de pinos y cipreses. El valle de Gargafia es un espacio palpable de naturaleza. Su exuberancia surge libremente sin que ninguna fuerza externa lo modele o modifique. Sólo un espacio así –emanado, no maquinado– acuna al mito. Sólo en un espacio así el *voyeur* efectúa su rito. “Siento más que nunca la dignidad del espacio”,²¹⁶ exclama el Acteón de Klossowski. La importancia del espacio es similar a la de “Retrato”, cuando la puerta de un departamento cualquiera se convierte en el antes y en el después de la aparición de Camila. Es la misma de “El gato”, cuando la habitación e incluso los árboles que alcanzan a verse por la ventana, rinden culto al cuerpo que descansa encima de una cama. Es también la importancia que adquiere la sala de “Rito”.

²¹⁴ Cfr. CHEVALIER, Jean et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, pp. 142-143.

²¹⁵ Ángel Rama menciona cómo la mayoría de las transgresiones dentro de la obra de García Ponce, se instauran en el periodo de las vacaciones, lo que implica un espacio distinto del cotidiano: una casa en la playa, un balneario, etcétera. Actos que funcionan como rupturas de un tiempo y de un espacio profano que busca incurrir en un tiempo y en un espacio sagrado. “El arte intimista de Juan García Ponce”, *La escritura cómplice*, p. 58.

²¹⁶ KLOSSOWSKI, Pierre, *El baño de Diana*, p. 25.

Preparado el acceso temporal y espacial se da enseguida su anulación: lugar donde se amalgama un único tiempo y un único espacio cuando sucede el encuentro entre Diana y Acteón.

Es en Gargafia donde Diana alivia la fatiga de la caza. Paso a paso, con la precisión de gestos y con la exactitud del orden de las prendas, Diana se despoja —es despojada— de su atavío. Sumisa, avizora la lentitud de sus movimientos como los iniciadores de un ritual. Tímida, parece anticipar la llegada de Acteón. ¿Acaso se prepara para el sacrificio? ¿Es que intuye la ceremonia?: “Cuando hubo penetrado allí, entregó a la ninfa encargada de sus armas su jabalina, su carcaj y sus flechas; a otra le puso en los brazos el vestido del que se había despojado (...); otras dos desataron las sandalias de sus pies”.²¹⁷

Klossowski, al ofrecer una re-versión del mito en *El baño de Diana*, contamina la versión de Ovidio. Nada hay de inocente en Acteón, jamás extravía sus pasos en el bosque: todo fue planeado por él, concebido a su disposición y gusto, Acteón quiere *ver* a Diana en el baño. Nada hay tampoco de inocente en Diana: como diosa, anhela ser vulnerada por un mortal. Por eso se deleita en la imaginación de Acteón, quien la predice y la anticipa. De la naturaleza (del viento, del prado, de los árboles), Acteón ve surgir la imagen de la diosa, espacio que se abre y se reconcentra para albergar su llegada. Klossowski alerta: “¿Será a los teólogos a quienes preguntemos si de todas las teofanías que se han producido nunca, hay alguna más desconcertante que aquella en la que la divinidad se ofrece y se sustrae a los ojos de los hombres bajo los encantos de la virgen resplandeciente y mortífera?”²¹⁸

¿Qué hay de natural en el baño de Diana? ¿Es sólo el disimulo ante algo que se anticipa? Klossowski describe el baño como un simulacro: Diana, casta e inviolable, predispone cada uno de los hechos para ser mancillada por la mirada de Acteón. Pero, ¿cómo se justifica el encuentro entre Diana y Acteón?, ¿cómo se fundamenta la

²¹⁷ OVIDIO, *Las metamorfosis*, Montes de Oca, p. 37. Para las citas que se hagan del mito de Ovidio se recurrirá a dos ediciones: Porrúa, con estudio preliminar de Francisco Montes de Oca; SEP, con introducción, versificación rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño. En cualquier caso, se mencionará a cuál edición corresponde la cita.

²¹⁸ KLOSSOWSKI, Pierre, *El baño de Diana*, p. 5.

aparición de lo sagrado? Según Klossowski, los dioses son impasibles e inmortales, los demonios²¹⁹ pasibles e inmortales, y los hombres pasibles y mortales. Ante estas características se tiene que los dioses, hartos de su esencia y de reprimir sus emociones, buscan ofrecerse en espectáculo a los hombres. Para ello, Diana se vale del cuerpo que le suministra el demonio, un cuerpo de mujer lleno de curvas y de tentaciones, inaccesible y a la vez vulnerable: su parte débil es la palma de las manos, la oquedad de las axilas y de las rodillas. Por ahí entra Acteón y asegura su efímero contacto. Diana, como cuerpo, no tiene más remedio que ruborizarse. El demonio es el intermediario entre la impasibilidad e inmortalidad de Diana y la pasibilidad y mortalidad de Acteón.

En la caza de Diana conviven las *energías ciegas* sometidas por la diosa a través de las *energías trabajadoras*: caza y trabajo en aras de una utilidad, placer domeñado por el mundo del trabajo. Acteón ve, mas no puede contar aquello que ha visto, y no porque como siervo carezca de voz y de garganta sino porque ante el contacto con lo divino se está vedado de palabras. El excedente de sentido que habita en el símbolo termina por desvanecerse. Acteón recibe con gusto su castigo y se funde en él, aunque ese fundirse signifique la muerte.

Cuando García Ponce explica el proceder de Klossowski da las claves para comprender su poética del *voyeur*. el García Ponce ensayista y teórico de la literatura explica al García Ponce narrador. Sólo es cuestión de trasladar sus palabras:

Las acciones míticas no son sucesivas, sino simultáneas, forman una sola imagen en la que está, en presente, la totalidad del mito, ocupando las cuatro dimensiones espaciales. Pero en este espacio absoluto, las diferentes acciones crean un sistema de relaciones. Al meditar sobre esas relaciones, el Gramático preserva su unidad absoluta en el campo del mito y al mismo tiempo las separa de él, llevándolas al tiempo, al campo de la vida, en tanto que hechos que puede interpretar.²²⁰

²¹⁹ “En el pensamiento griego los demonios son seres divinos o semejantes a los dioses por un cierto poder. El demonio de alguien se identifica también con la voluntad divina y, en consecuencia, con el destino del hombre (...) El demonio simboliza una iluminación superior a las normas habituales, que permite ver más lejos y con más seguridad, de un modo irreductible a los argumentos. Autoriza incluso a violar las reglas de la razón, en nombre de una luz trascendente que es no sólo del orden del conocimiento, sino también del orden del destino”. CHEVALIER, Jean y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 407.

²²⁰ GARCÍA PONCE, Juan, *Teología y pornografía. Pierre Klossowski en su obra: una descripción*, p.33.

Bajo la noción de impasibilidad divina, Diana se alía de la *pasividad* del demonio para *explorar las emociones que su principio excluye*: Diana desea la mirada de Acteón. La diosa casta, la eterna virgen, anhela ser poseída y, en la posesión, preservarse: *poseible por imposeída*, violada por inviolable. Con su desnudo preludia el encuentro donde será deshonorada, mas no deja de allegarse de los recursos necesarios para permanecer inocente.

La responsabilidad de Diana sería aquí total: bajo el disfraz de ese cuerpo demoníaco puede entregarse en secreto (...); de este modo, sin perjuicio para *su cuerpo esencial e invisible*, inseparable de su principio divino, impasible por impalpable, pero *espectadora* (...), presencia sus propias aventuras –aventuras en las que *su castidad es puesta a prueba*.²²¹

No resultan equívocas las semejanzas con Roberte, con Camila, con la amiga de D y con Liliana, se habla siempre de un asunto: ellas propician el contacto con lo sagrado, ellas son sacrificadas a través de una libertad que se deja sacrificar. El baño de Diana es la apariencia de su deseo.

Pero ¿qué conduce a Acteón a toparse con Diana? ¿Por qué él? Para Ovidio, el azar dirige los inseguros pasos de Acteón hacia la diosa. Lo sagrado le es revelado sin que él se lo proponga: “(...) errando con pasos inseguros por el desconocido bosque, llegó al lugar sagrado. Así lo conducía el destino”.²²² El *voyeur* equivoca su camino antes de identificarse como tal: su encuentro es resultado de una fortuita eventualidad. Guiado por su inocencia, Acteón recibirá castigo por una falta que cometió sin alevosía y transitará, al igual que Diana, libre de toda culpa. “Pero si bien te fijas, hallarás en aquella acción una falta de la Fortuna, no un crimen; pues, ¿qué crimen puede reputarse a un error?”²²³ Mas Klossowski cuestiona: ¿y si Acteón, al darle forma a su deseo, propicia el encuentro? ¿Y si el errar es un subterfugio del *voyeur*? “¿Puede haber visión más delirante que la que presencian entre el follaje los ojos de Acteón? (...) ¿Era el azar

²²¹ *Idem*, p. 33.

²²² OVIDIO, *Las metamorfosis*, Montes de Oca, p. 37.

²²³ *Idem*, p. 36.

o el deseo en su búsqueda a tientas el que guiaba sus pasos por el camino de la salvación, en el seno de la maldición?”²²⁴ Acteón se libera de la casualidad cuando –al decir de Klossowski– se disfraza de ciervo y se prepara para observar a Diana. Atrevimiento que también se explica a través de su genealogía: Acteón es primo de Dioniso, “dios de la vida y del delirio, dios que muere y resucita”.²²⁵ Disfrazado –e influenciado– descenderá hasta su propia animalidad y, confundido por su anhelo, el imaginar a la diosa, el recrearla en su pensamiento, cederá paso a lo tangible de sus formas:

Cuanto más me concentro en la apariencia de estos objetos, mejor *veo lo* que dibuja la brisa: *su frente, su cabello, sus hombros* –a menos que un viento más impetuoso aumente los pliegues de su túnica entre los muslos, por encima de las rodillas–. Ese prado en pendiente (...) ¿no resiente por sus veloces pies?, y la hierba esmaltada ¿no golpea sus botas doradas, de las que emerge la curva de sus piernas?²²⁶

Acteón y Diana, doblemente culpables e inocentes. Él ansía verla, desea desear. Ella aguarda ser vista, desea ser deseada. Es Acteón quien avanza hacia el baño de Diana, quien sabe del peligro y está dispuesto a correr los riesgos. Cuando Acteón da palabras a su deseo con ayuda del demonio intermediario –quien, en su estado intermediario, “se aburre y es *voyeur*”²²⁷–, cuando describe en su imaginación el cuerpo de Diana y la naturaleza le sirve para adivinar su figura, es entonces cuando se muda en artista. “Poseído por la pasión, por la necesidad de ver, Acteón, el cazador, se ha convertido en Acteón el artista”.²²⁸

Es Acteón el *voyeur*-artista (como los personajes masculinos de García Ponce), quien descubre en los límites y en las profundidades de un cuerpo, en sus valles y llanuras, la profusión de su obra de arte: la silueta de Diana. Acteón encuentra lo

²²⁴ KLOSSOWSKI, Pierre, *El baño de Diana*, p. 7.

²²⁵ *Idem*, p. 21. Cadmo tiene tres hijas: Autónoe (madre de Acteón), Sémele (madre de Dioniso) y Ágave (madre de Penteo).

²²⁶ *Idem*, p. 25.

²²⁷ GARCÍA PONCE, Juan, *Teología y pornografía*, p. 38.

²²⁸ *Idem*, p. 35.

buscado. La sorpresa lo paraliza en su visión: Diana en el baño. La sorpresa también embarga a Diana. Son los gritos de las ninfas quienes sacan del estupor a Diana y a Acteón: “Y aconteció que llevado por el azar se acercó entonces el nieto de Cadmo; alarmadas al verlas las ninfas desnudas dieron voces y golpearon sus pechos, y rodearon con sus cuerpos a Diana para vedar que la mirara”.²²⁹ A pesar de sus gritos, la virgen es poseída: la distancia se vuelve cercanía, la diosa es tomada por un mortal. “En el mundo del espacio absoluto la distancia entre Acteón y Diana es tan absoluta como repentino e inmediato es su contacto”.²³⁰ Al saberse vulnerable, Diana enrojece: su rostro se tiñe de un color que confiesa su placer. Vergüenza y humillación que la invaden de gozo. Un hombre, finito y humano, la posee con los ojos: “Como unas nubes reflejan los rayos del sol que las hiere de frente o como la aurora se tiñe de púrpura, así Diana enrojece al ser vista sin vestido”.²³¹

¿Habría motivo de rubor si no hubiera pasado el incidente? ¿De qué otra manera el cuerpo delata a su dueño y lo evidencia ante el acto que se consuma? La diosa cruel y vengativa, que condena la imprudencia de sus ninfas si ignoran cómo sortear el acoso de los sátiros, invadida de deleite y sin perder su impasible divinidad cae –se deja caer– en la seducción de una mirada.

Diana explora el rubor que significa su entrega y se vale de los recursos que puede usar: el demonio intermediario expone el espectáculo de su cuerpo, suavidad que invita a la profanación. Expuestas están también las parejas del *voyeur*, por la mirada de ellos y por ellas mismas. Dianas perseguidas, perseguibles. Acteón imagina el perpetuo riesgo de Diana, la velada exposición de su cuerpo y el acecho al que se somete.

Ante la claridad de la mirada, el castigo. Diana retorna a su jerarquía de diosa inaccesible. Busca sus flechas, pero el carcaj está lejos. El único recurso para vengar su disfrazada ira es tomar el agua con que se baña y rociar a Acteón, a la vez que pronuncia su sentencia: “Ahora ve a contar que me has visto sin velo; si puedes hacerlo,

²²⁹ OVIDIO, *Metamorfosis*, Bonifaz Nuño, p. 133.

²³⁰ KLOSSOWSKI, Pierre, *El baño de Diana*, p. 41.

²³¹ OVIDIO, *Las metamorfosis*, Montes de Oca, p. 37.

yo consiento”.²³² Entonces la metamorfosis: sobre la cabeza de Acteón surgen los cuernos de un ciervo, su cuello se alarga, las orejas terminan en punta, sus manos son pies, sus brazos son patas.

Dentro del mito de Ovidio, el castigo es resultado de un error que prueba la desgracia de llegar al lugar equivocado en el momento equivocado, la desventura del azar. No así para el *voyeur*. El castigo es, precisamente, el laurel de su metamorfosis. Diana ha sido vista y ahora, a Acteón, poco le afectan las consecuencias. Más que la transformación en ciervo, el verdadero castigo que se impone es el silencio: Acteón no puede contar su visión ni divulgarla entre los mortales, nadie sabrá de su efímero contacto. ¿No es esta imposibilidad semejante a lo sagrado o al excedente de sentido? ¿No es esto lo que palpa el *voyeur*? Acteón no volverá a su antigua condición, su garganta de bestia sólo engendra mutismo: “Cuando se da cuenta, al verse en el agua, de su figura y de sus cuernos, iba a decir: ¡Ay, desgraciado de mí!, no le salió ninguna palabra. Gimió; no le salió ninguna voz”.²³³ Prevalece una ausencia cargada de diosa: fisura que cercena la posesión del *voyeur*. ¿Qué ha visto Acteón que no lo puede recrear? ¿Por qué su precio se paga con el silencio? ¿En verdad poseyó Acteón el cuerpo de Diana o fue sólo el simulacro de su pasión? Klossowski interviene en su defensa: “No puedo decir qué era lo que yo veía. No se trata de que lo que no pueda decirse no pueda comprenderse (...) ni que no pueda verse lo que no se comprende. Acteón (...) ve porque *no puede decir* lo que ve: si pudiera, decir, *dejaría* de ver”.²³⁴

Gracias al silencio todo está por decir, aunque no sea Acteón quien lo diga. Queda darle palabras al suceso, describir el acto, abreviarlo, promocionarlo. Queda la concreción del mito: evento que torna en lenguaje la verbal impotencia de Acteón. La magia de las palabras se vuelca en su doble alternancia: vedadas para unos, abiertas para otros. Lo que Acteón no puede decir el mito lo puede contar, momentánea actualización del silencio y del lenguaje, representación de un encuentro: “Lo que se puede ver pero no se puede contar y si se cuenta y se hace ver es sólo desde ese ningún

²³² *Ibidem*.

²³³ OVIDIO, *Las metamorfosis*, Montes de Oca, p. 37.

²³⁴ KLOSSOWSKI, Pierre, *El baño de Diana*, p. 47.

lado en el que vive (...) el mito”.²³⁵ Es Ovidio quien forma con palabras al mito, es Klossowski quien lo interpreta y lo narra tanto como crítico-teórico (*El baño de Diana*) y como literato (*La vocación suspendida*, *Roberte, esta noche*, *La revocación del Edicto de Nantes*), y es García Ponce, cautivado de no escasas influencias, quien lo adapta en sus cuentos. Aparece la carne de Liliana, la figura de Camila, el voyeurismo de Arturo y el amor de D.

Convertido en ciervo, Acteón duda entre regresar a casa o esconderse en el bosque. Mientras tanto, los perros con los que solía cazar lo descubren. Acteón huye por los senderos por los que antes acostumbraba acosar. Quisiera hablar para defenderse y conseguir que sus perros lo reconozcan, no lo logra, nunca escuchó la advertencia: “Cazadores que la invocáis, guardaos de escudriñar demasiado esta contradicción: correréis una suerte harto similar a la de la presa”.²³⁶ El cazador que invoca a Diana termina cazado:

Gime Acteón con una voz que si no es humana, empero no la podría emitir un ciervo (...) Con las rodillas dobladas, suplicante, y como el que ruega, vuelve su rostro silencioso a todas partes (...) Pero sus compañeros, sin reconocerle, excitan con sus gritos acostumbrados a la jauría desenfrenada y con sus ojos buscan a Acteón y a porfía le llaman a gritos (...) Él quisiera en verdad estar ausente pero está aquí.²³⁷

Al recibir el veneno de las manos de Roberte, Octave exclama: “-¡Ah!, entre sus largos dedos, separados, he podido ver igualmente, veo todavía, veré siempre”.²³⁸ Gracias a la muerte del *voyeur*, a su paso a objeto sacrificante, se concluye la narración del mito. Y es este espacio y tiempo absoluto, y las acciones que se crean en su interior, las que tanto Klossowski como García Ponce arrastran a su campo: adaptan el mito al rito de su espectáculo, forman sus *dianas* y sus *acteones*. Como narradores capaces de interpretar el mito, lo transportan a la zona donde ellos se mueven y crean un modo de darle vida – en la literatura, en la teoría– y hacen un juego de la recreación. ¿Quién es el original y

²³⁵ GARCÍA PONCE, Juan, *Teología y pornografía*, pp. 40-41.

²³⁶ KLOSSOWSKI, Pierre, *El baño de Diana*, p. 5.

²³⁷ OVIDIO, *Las metamorfosis*, Montes de Oca, p. 38.

²³⁸ KLOSSOWSKI, Pierre, *La revocación del Edicto de Nantes*, p. 154.

quién el simulacro? ¿Hay originales o reflejos entre espejos? ¿Son los libros de Klossowski y los de García Ponce otra manera de reactualizar al mito? ¿Y no está el rito, todo él, traspasado por el mito? ¿Dónde situar el origen del mito: en Ovidio, en Klossowski o en García Ponce?

Klossowski se mueve entre la evocación del mito de Ovidio y su interpretación, pues sólo en el movimiento que concede el lenguaje existe el encuentro entre Diana y Acteón. García Ponce se mueve también en la esfera del lenguaje: en la tensión existente entre Ovidio y Klossowski. Con palabras y más palabras Acteón anticipa la llegada de Diana, con palabras y más palabras Diana se viste y se desnuda, pero cuando se avecina el contacto las palabras se evaporan: Diana retorna a su cualidad de diosa impasible e inmortal y Acteón, mortal y pasible, es devorado por sus perros.

Tanto Klossowski como García Ponce, cuando interpretan y adaptan el mito de Ovidio, lo alteran y nunca vuelve a ser el mismo: lejos queda el azar ante el deseo responsable de Diana y Acteón, lejos la casualidad del que equivoca el camino y de la que decide limpiar lo sucio de su cuerpo. Confiscado así, el mito se contamina: es absurdo cubrir el erotismo que de él se escapa. Si Klossowski contamina el mito de Ovidio y lo lleva a su literatura en la creación de Octave y Roberte, García Ponce se permite contaminarlo una vez más e instaura su mitología particular en el rito que es su poética del *voyeur*. Sus personajes masculinos son el *voyeur* que anticipa lo sagrado al describir la belleza femenina. El tercer ojo del gato es un nuevo anticipamiento: para que lo sagrado se manifieste es necesario *volver a presentar* a Diana y a Acteón, a Octave y a Roberte, en los nombres de Liliana y Arturo.

Cierto, el mito que compendia la poética del *voyeur* es el de la antigüedad, pero una vez abierto el camino sólo ciertos vestigios de su anterior procedencia siguen latentes. No obstante, la certeza de que el mito ya es otro —el que crean con su erotismo Klossowski y García Ponce—, se basa en la conciencia de que siempre es el mito de Ovidio: emanado de ahí, devenido. Ciertamente también que el papel de Acteón adquiere fuerza como *voyeur-artista*, pues de la unión entre el *voyeur* y la diosa sólo queda el simulacro, la representación, el arte: “La jauría destroza ya al hombre ciervo (...); la

divinidad se remonta al cielo, puro brillo luminoso; la bestialidad se queda en la tierra; perro que ladra a la luna”.²³⁹

²³⁹ GARCÍA PONCE, Juan, *Teología y pornografía*, p. 42.

4.2. Yo te tengo a ti, que eres mi lumbre: mito del amor

CUARTO NIVEL HERMENÉUTICO

Aunque la poética del *voyeur* y la poética del amor pueden leerse como herederas del mito del amor cortés, también es cierto que escapan de ello cuando proponen a través de la “anormalidad” de sus historias “una más alta forma de normalidad”. En gran medida, esto se logra gracias a la reescritura de otros mitos: las nínfulas, Diana y Acteón (poética del *voyeur*); las sirenas, Eros y Psiquis (poética del amor). La referencia no se agota fácilmente y el texto se abre reiteradamente hacia otros mundos. “La palabra interpretación”, explica Prado, “hace referencia a la finitud del ser humano y a la infinitud del conocimiento humano”.²⁴⁰ El encuentro, producto y hallazgo del cuarto nivel hermenéutico, se produce cuando el intérprete reconoce también en la poética del amor el eco de otros mitos. En tal reconocimiento se basa la apropiación. La ausencia asegura una presencia y, llegado el momento, quien efectúa el trabajo de interpretación la localiza.

*La reflexión es la apropiación de nuestro esfuerzo por existir y de nuestro deseo de ser, a través de las obras que atestiguan ese esfuerzo y ese deseo (...) la posición de ese esfuerzo o ese deseo no solamente está privada de toda intuición, sino que no está atestiguada más que por obras cuya significación queda dudosa y revocable. Es aquí donde la reflexión reclama una interpretación y quiere convertirse en hermenéutica.*²⁴¹

Arredondo atrae varios mitos hacia el centro de su narración. La literatura se compone de múltiples voces y múltiples ecos, y aunque Arredondo no sigue fielmente la historia de Eros y Psiquis (a la manera en que García Ponce sigue y estudia el mito de Ovidio reescrito por Klossowski), es factible situar su trascendencia. Más aún si se acompaña de *La llama doble*.

²⁴⁰ PRADO, Gloria, *op. cit.*, p. 24

²⁴¹ RICOEUR, Paul, *Freud: una interpretación de la cultura*, p. 44.

Los amantes actúan bajo la influencia de Eros y Psiquis. El nacimiento de Eros es confuso: mientras unos niegan su procedencia de padre y madre, erigiéndolo como el primer dios, otros dicen que fue hijo de Afrodita y de Hermes o de Afrodita y de Ares, o incluso de Afrodita y de su padre Zeus, o hijo de Iris y del Viento del Oeste. Nunca se le considera lo suficientemente responsable como para pertenecer a las doce deidades de la familia olímpica y casi siempre se le representa como un niño rebelde e impetuoso, desnudo y travieso, sin ningún respeto por la edad ni por la clase social. Por sus alas doradas, este niño goza de la facultad del vuelo y su mayor divertimento es lanzar sus afiladas flechas al azar.²⁴² Complementariamente, Psiquis es designada como mariposa, “el alma humana o la parte superior del hombre”.²⁴³

Apuleyo narra la historia de Eros (amor, deseo de gozo) y Psiquis (alma curiosa, tentada de conocer ese amor). En una ciudad desconocida, un rey y una reina procrean tres hijas. Si bien, las tres son hermosas, la más pequeña, llamada Psiquis, sobrepasa en mucho las cualidades de sus hermanas. “Era tanta su hermosura”, dice Apuleyo, “que no bastan palabras humanas para poder expresar ni suficientemente alabar su belleza”.²⁴⁴ De inmediato surge la imposibilidad: el ser humano se deslumbra ante la belleza, cualidad que albergan tanto los personajes femeninos de García Ponce como los de Arredondo. Tanta es la belleza de Psiquis que la gente viene a verla desde otras ciudades, sin importar lo largo o lo extenuante del camino. Esa gente comienza a honrarla y adorarla como si se tratara de la misma Afrodita. Así que no tarda en aparecer la ira de la diosa, quien ordena a su hijo Eros lleve a cabo su venganza: “¡Oh hijo, [haz] que esta doncella sea enamorada, de muy ardiente amor, de hombre de poco y bajo estado, al cual la Fortuna no dio dignidad de estado, ni patrimonio, ni salud (...)!”²⁴⁵ Afrodita aún no sabe del alcance de sus palabras: Eros, distraído, se hiere con una de sus flechas. Nuevamente, como en el baño de Diana, el contacto del hombre con lo divino. Nuevamente, sus consecuencias.

²⁴² GRAVES, Robert, *op. cit.*, pp. 72-73.

²⁴³ GARIBAY K., Ángel Ma., *op. cit.*, p. 316.

²⁴⁴ APULEYO, *El asno de oro*, p. 125.

²⁴⁵ *Idem*, p. 126

A pesar de la belleza de Psiquis (o debido a ella), nadie le propone matrimonio: un inmenso sentido de respeto invade a los hombres que la contemplan, ese respeto les impide tratar a Psiquis como a una mortal; por eso, aunque anhelan tocarla se conforman con permanecer cerca de ella, prefieren adorarla y volverla así inaccesible. Eso los salva. “Hay en la búsqueda de la belleza, al mismo tiempo que un esfuerzo para acceder, más allá de la ruptura, a la continuidad, un esfuerzo para escapar de ella”.²⁴⁶ Tal situación aflige a los padres de Psiquis, quienes ya han casado a las dos hermanas mayores. Desesperado, el padre consulta el oráculo de Apolo. “Pondrás esta moza”, responde el oráculo, “adornada de todo aparato de llanto y luto, como para enterrarla, en una piedra de una alta montaña y déjala allí”.²⁴⁷ Apolo advierte al padre que su yerno será fiero, cruel e inmortal, igual de venenoso que una serpiente. La sentencia entristece a los padres, pero deben cumplirla. Psiquis es vestida de novia y todo se arregla para festejar sus “mortales bodas”, como las describe Apuleyo. Aquí una correspondencia con Arredondo, quien eleva el vínculo matrimonial al rango de “mortales bodas”: la impotencia de Manuel ante la boda de Olga o el llanto y el luto del padre de Mariana cuando entrega a su hija a Fernando.²⁴⁸

Los padres depositan a Psiquis en lo alto de una montaña y, no sin dolor, ahí la abandonan. Psiquis siente que un aire fresco la transporta a otro tiempo y a otro espacio. Llega al palacio de Eros. Todas las riquezas, los manjares y vinos, todos los tesoros están ahí. Psiquis no puede más que maravillarse. Unas voces se proclaman sus sirvientes y la consienten de tal manera que los antiguos temores se mudan en placer. Eros y Psiquis pasan sus días enamorados y felices. La única prohibición para Psiquis es que *no puede ver* el cuerpo ni el rostro de su amado, sólo lo escucha y lo palpa. Es la primera etapa en los cuentos de Arredondo, cuando parece que el amor es posible. Al

²⁴⁶ BATAILLE, Georges, *El erotismo*, p. 201.

²⁴⁷ APULEYO, *op. cit.*, p. 127.

²⁴⁸ Este entender el matrimonio como “mortales bodas” también se presenta en otros cuentos de Arredondo. En “Sombra entre sombras” la madre entrega a su hija a don Ermilo a cambio de poder y riqueza, lo que gesta la paulatina corrupción de la hija.

poco tiempo, “apartada de toda habla y conversación humana”,²⁴⁹ Psiquis percibe el palacio de Eros como una cárcel y comienza a añorar su antigua vida.

Es interesante que Apuleyo vuelque esa añoranza en una falta, y que esa falta sea precisamente esencia de lo humano: el lenguaje. Psiquis extraña la conversación, el reconocimiento que, como mortal, sólo puede concederlo otro mortal. En el mundo de los dioses habita el silencio, el excedente de sentido. A pesar de su felicidad, Psiquis no puede convivir con ello por mucho tiempo. Su lado humano recibe ese silencio como una cárcel. En el mundo de los mortales habita el lenguaje, ahí donde todo puede decirse aunque –a veces– poco pueda entenderse. El asunto se resume de la siguiente manera: el contacto con lo sagrado se lleva a cabo en el terreno del lenguaje, en su parte de textura simbólica que de él se desprende; el lado semántico y lingüístico concierne a los hombres, el excedente de sentido a los dioses. El conflicto entre dioses y hombres se manifiesta cuando los hombres ambicionan el excedente de sentido que no les corresponde o cuando, viceversa, los dioses descienden al lado semántico y lingüístico. Resulta claro el afán de los amantes: a través del otro demandan la adhesión con lo divino, a pesar de la crisis que representa el transitar de uno a otro lado.

Eros consiente que Psiquis visite a sus hermanas, no sin antes advertirle que no escuche sus palabras, “porque si lo haces, a mí me darás mucho dolor, pero para ti causarás un grandísimo mal que te será casi la muerte”. “Te quiero como a mi ánima”, ella responde (le dice que lo quiere como si fuera ella misma), “yo te tengo a ti, que eres mi lumbre”.²⁵⁰ Psiquis promete no escuchar a sus hermanas. No cumple. Las hermanas, envidiosas, intrigan en su contra: quizá su marido sea una serpiente o un dragón, ¿por qué no lo puede ver? Psiquis, llena de dudas y con la incertidumbre a cuestas, armada con una navaja y una lámpara de aceite, interrumpe el sueño de Eros. Observa así un cuerpo bellísimo: “Ella le veía los cabellos como hebras de oro, llenos de olor divino; el cuello, blanco como la leche; la cara, blanca y roja como rosas coloradas, y los cabellos de oro colgando por todas partes, que resplandecían como el sol y vencían a la lumbre

²⁴⁹ APULEYO, *op. cit.*, p. 131.

²⁵⁰ *Ibidem.*

del candil”.²⁵¹ Mas la desgracia sobreviene: una gota de aceite cae en el hombro derecho de Eros, quien, descubierto, huye. Psiquis padece la ausencia de Eros como si se tratara de su propia muerte: el alma sin amor se reduce a la miseria. Pero hay una esperanza: Psiquis está embarazada de Eros, su hijo se llamará Placer.

Paz ofrece una relectura del mito de Apuleyo, lo que desencadena un recorrido histórico y literario que inicia con el Eros platónico, pasa por el amor cortés y desemboca en el surrealismo y en la era tecnológica. Establece así cinco elementos constitutivos de nuestra imagen del amor: la exclusividad, el obstáculo y la transgresión, el dominio y la sumisión, la fatalidad y la libertad, el cuerpo y el alma. Más adelante los reduce a tres: “la exclusividad, que es amor a una sola persona; la atracción, que es fatalidad libremente asumida; la persona, que es alma y cuerpo”.²⁵²

En cuanto a la exclusividad, es el querer estar únicamente con una persona, sentimiento que exige al otro una reciprocidad y marca una de las diferencias respecto al erotismo, que puede integrar a más de dos personas en una relación (como en los rituales del *voyeur*). En el mito, el sentimiento de Eros y Psiquis es correspondido y la exclusividad se cumple sin ni siquiera preguntarse por ella: ninguno quiere apartarse del otro. En una primera instancia, esto se ajusta a los personajes de Arredondo: Mariana y Fernando, Olga y Manuel, no quieren separarse, viven sus días para el encuentro con la persona amada; acaso la duda aparece con Wanda y Raúl: como sus encuentros suceden en el plano de lo onírico se desconocen los pensamientos de Wanda, no así los de Raúl, quien cumple con la exclusividad.

El obstáculo arriba con la prohibición: Psiquis no puede ver a su amado. La intriga desata la curiosidad, y la curiosidad –encarnada en una lámpara de aceite– es su derrota: la prohibición la sobrepasa. Psiquis transgrede y pierde a Eros, la personificación del amor se desvanece.

Primero, en los cuentos de Arredondo hay una inversión en los sexos: la imagen de Eros se representa en los personajes femeninos y la imagen de Psiquis en los personajes masculinos. Son ellas las que, veladamente, comulgan con la idea del amor

²⁵¹ *Idem*, p. 139.

²⁵² PAZ, Octavio, *La llama doble*, p. 131.

como algo sagrado. Segundo, no hay que olvidar el hecho de que Eros y Psiquis están en distintos niveles: uno divino y otro humano, y en la inversión de sexos estas características se conservan. Incluso, ése es el ahogo de los personajes: la falta de correspondencia por esa diversidad de planos.

La mezcla entre sueño y poesía hace de Wanda un ser inaccesible para Raúl o accesible sólo en el sueño y en la poesía. Principal obstáculo. Por eso su relación se disuelve cuando Raúl visita a la prostituta, suceso que quebranta la exclusividad: la tentación por la carne, el deseo de trasladar el plano onírico y poético (sagrado) a un plano “real” y “material” (humano) es más fuerte. Raúl, a semejanza de Psiquis, quiere comprobar la existencia a través de la vista y del tacto y satisfacer así su curiosidad, pero eso lo vuelve incapaz de sostener su relación con Wanda.

Cuando todo indica que el amor entre Olga y Manuel es posible, la exclusividad se fractura con el arribo de Flavio. Sin embargo, de alguna manera, Olga sabe de ello desde un inicio y Flavio resulta una especie de pretexto que cambia el rumbo de la historia: el querer llevar el plano del Callejón Viejo al “afuera” de ese plano, conduce a la ruina. Complementariamente, Fernando es la imagen del amante que quiere poseer a su amada a cabalidad. Es el amante que, como Psiquis, se arma de una lámpara de aceite para iluminar el rostro de Mariana. Aquí se completa el sentido de las “mortales bodas”: un acto violento entrega a Fernando, aunque sea distorsionada y por un instante, la última mirada de Mariana.

En cuanto al dominio y la sumisión es reconocer libremente (y ahí la paradoja) que se vive una relación de dependencia, “por el puente del mutuo deseo el objeto se transforma en sujeto deseante y el sujeto en objeto deseado”.²⁵³ Al inicio, es Eros quien ve a Psiquis como el objeto de su deseo, pronto, ese objeto se transforma en un sujeto que acepta o rechaza, que toma decisiones. Al contrario también funciona. El objeto de deseo de Psiquis es Eros, pero cuando Psiquis viola la prohibición Eros se vuelve un sujeto que rechaza. Esto se despliega también en los personajes de Arredondo. Mutuamente, los objetos de deseo se transforman en sujetos con decisiones: Olga es el

²⁵³ *Idem*, p. 125.

objeto de deseo de Manuel, Olga, como sujeto, también como ama, decide casarse con Flavio; Mariana es el objeto del deseo de Fernando, Mariana, como sujeto, es inaccesible. La duda aparece nuevamente en “Wanda”. Desde su plano onírico y poético se establecen condiciones que conceden el convivio con Wanda (la fundamental es que Raúl sea un poeta y que viva como tal), condiciones que no se exigen. Wanda permanece impasible, sin realizar acciones concretas que marquen el cambio, es Raúl quien muda a Wanda en objeto y en sujeto de su deseo.

Como puede apreciarse, la fatalidad y la libertad son variantes de los anteriores elementos: “El amor es atracción involuntaria hacia una persona y voluntaria aceptación de esa atracción”.²⁵⁴ ¿Qué conduce a los amantes a enamorarse de tal o cual persona? ¿Cuál es la naturaleza de ese impulso? ¿Qué hace que alguien, de entre una infinidad de personas, se enamore de uno y no de otro? El mito sólo dice que Eros se divierte lanzando flechas y que estaba distraído cuando se lastimó con una de ellas. ¿La culpa es del azar? ¿Es inexplicable? Me parece que las flechas de Eros, en cierto sentido, cumplen la misma función que el filtro de *Tristán e Isolda*: manera mágica de explicar el carácter misterioso de la atracción. Finalmente, nada (más que su decisión) conduce a Raúl, a Manuel y a Fernando hacia los brazos de Wanda, Olga y Mariana.

Por último, el cuerpo y el alma se funden en la noción de persona. Sin persona, explica Paz, el amor regresa al erotismo:

La persona es un ser compuesto de un alma y un cuerpo. Aquí aparece otra y gran paradoja del amor, tal vez la central, su nudo trágico: amamos simultáneamente un cuerpo mortal, sujeto al tiempo y sus accidentes, y un alma inmortal. El amante ama por igual al cuerpo y al alma. Incluso puede decirse que, si no fuera por la atracción hacia el cuerpo, el enamorado no podría amar al alma que lo anima.²⁵⁵

En el mito de Apuleyo, Psiquis representa la curiosidad del alma y Eros la divinización del cuerpo, la inquietud de un alma que reacciona ante un cuerpo (con sus peculiares

²⁵⁴ *Ibidem*.

²⁵⁵ PAZ, Octavio, *La llama doble*, p. 129.

contradicciones de belleza y de monstruosidad) y el deseo de integrarse y perderse simultáneamente en ese cuerpo.

Eros, aún convaleciente por las quemaduras de aceite, sabe que su cuerpo está vacío sin el alma. Por eso busca calmar la venganza de Afrodita en contra de Psiquis, quien, como alma, bajará al infierno para probar su absoluta pertenencia al cuerpo. Por eso el amor es deseo de completud: de mi cuerpo, de mi alma, con otro cuerpo, con otra alma. Conflicto que bien se encarga Arredondo de desentrañar: como humanos somos incapaces de vivir el amor como absoluto, siempre hay algo (llámese curiosidad, impedimento para acceder a una dimensión no lingüística) que nos regresa a nuestra condición mortal y equívoca, siempre aparece una lámpara de aceite, estigma y derrota de los amantes.

CUANDO LOS MITOS SE TOCAN

Capítulo 5

Ahora ve a contar que me has visto sin velo;
si puedes hacerlo, yo consiento.

Diana a Acteón

A ti, con mi ausencia, huyendo de ti,
te castigaré.

Eros a Psiquis

Para dar paso al quinto nivel hermenéutico es necesario completar la transición entre los anteriores cuatro niveles, es decir, el paso entre el texto, los referentes hacia los que apunta el texto y el lector. El quinto nivel se dividirá en dos partes: la que ubica los lazos de convergencia y divergencia de las poéticas, y la que atañe enteramente a la comprensión de la circunstancia propia (la que se prolongará hasta las conclusiones).

Y es en este momento y sólo en éste, cuando podremos decir que un texto se ha o no comprendido sin que esta comprensión sea por eso, total o absoluta puesto que un texto jamás será inagotable como tampoco existe un ser humano capaz de llegar a una comprensión absoluta del ser y del mundo.²⁵⁶

Hay un instante en que los mitos se tocan. Entonces todo se confunde y vuelve a comenzar. Ese instante es factible gracias a que los elementos de la poética del *voyeur* estrechan vínculos con los elementos de la poética del amor. Ambos, a su manera y estilo, se aproximan a lo sagrado y configuran tejidos y soportes para ello.

Pero ¿cuándo y cómo el mito del *voyeur* toca al mito del amor o viceversa? ¿Cuándo y cómo las poéticas se alían para resaltar sus diferencias? La respuesta es clara: cuando el amor y el erotismo prueban que su origen y su evolución desemboca en el excedente de sentido. Los mitos se tocan a partir de la tensión y el movimiento de dos fuerzas: la esfera de lo sagrado y la esfera de lo profano.

5.1. La esfera de lo sagrado: amor y erotismo

QUINTO NIVEL HERMENÉUTICO

Como posibilidad de lo sagrado, no es improbable el diálogo entre Eros y Diana.

Todo inicia en el mundo de lo profano, en la curiosidad del *voyeur*. Pronto se advierte que esa curiosidad late en Psiquis y en Acteón: ambos buscan y provocan una

²⁵⁶ PRADO, Gloria, *op. cit.*, p. 27. Es interesante el hecho de que Prado deje fuera del libro el quinto nivel hermenéutico de los análisis. “Este último, quedará por supuesto, referido a nosotros mismos, y por ahora, fuera de este trabajo”, p. 33.

visión, ambos la padecen. En el mito, la curiosidad se representa en una lámpara de aceite y en unos pasos inseguros por el bosque. Luego, la curiosidad se traslada al rito, es decir, a las poéticas, a la conducta de los personajes masculinos: el *voyeur* y el amante ambicionan alcanzar algo, quieren poseer ese algo a través de la “fuerza terrible” que le imprimen al acto de mirar. Por eso, como un lenguaje sutilmente simbólico, el acto de mirar se estructura y se compone de cada uno de los elementos de las poéticas.

Si bien no es de negar que en la literatura de Arredondo las caricias conforman otro tipo de lenguaje, (...) las miradas componen un lenguaje de mayor sutileza. Las miradas expresan de modo directo la interioridad del personaje, tienen raigambre en la parte secreta del espíritu y, por lo mismo, cuando se las oculta cierran al mundo externo la espiritualidad del personaje (...) otro escritor de la misma generación –Juan García Ponce– ha dado al acto de mirar una fuerza terrible. Sería interesante aproximar los orígenes y las intenciones de las miradas en Arredondo y García Ponce como parte del aparato narrativo.²⁵⁷

Como parte de un aparato narrativo, puede decirse que el origen y la intención de las miradas en García Ponce y Arredondo actúan como génesis y apocalipsis de sus poéticas. Los personajes masculinos quieren ver: constante tanto en el narrador de “Retrato”, en D y en Arturo, como en Manuel y en Fernando. El que escapa es Raúl: más que ver, él quiere sentir; aunque, avanzada la narración, el mirar y el sentir se perciban como un único sentido: “La corriente, casi quieta, lo sostiene, y no hay que hacer ningún movimiento para deslizarse y mirar los paisajes maravillosos de flores y faunas desconocidas y calmas”.²⁵⁸

Un ligero cambio se advierte en su contraparte: ellas quieren ser vistas (Camila, amiga de D, Liliana, Olga y Mariana), aunque luego, algunas de ellas, rechacen esa mirada (Olga y Mariana, específicamente; Wanda, más que vista, quiere ser “percibida”). Pero, en realidad, el acto de mirar se trasciende a sí mismo cuando el que mira y el que es mirado se envuelven en la relevancia de una pregunta: ¿qué miran el *voyeur* y el amante?, ¿qué se manifiesta en el cuerpo de ellas?, ¿por qué el acto de mirar adquiere

²⁵⁷ PATÁN, Federico, *op. cit.*, p. 132.

²⁵⁸ “Wanda”, p. 213.

una “fuerza terrible”? Responder tal pregunta demuestra que las poéticas se encuentran traspasadas por el mito.

Diana se encarna en Camila, en la amiga de D y en Liliana. La esencia de Diana es igual de inmortal y de impasible que la de Eros. Ambos habitan un mismo campo semántico: el de la divinidad. Ese campo semántico se atrapa o se condensa en el mito del *voyeur* y en el mito del amor. Pero el asunto comienza a sufrir un desplazamiento cuando se advierte que esa esencia inmortal e impasible también se palpa en otros espacios: en concreto, en las cualidades que como personajes poseen Wanda, Olga y Mariana. El mito se mueve hacia el rito, hacia el espacio de las poéticas. Por eso los gestos se repiten: Camila y Liliana a veces se peinan ante un espejo o se deshacen ese peinado ante los ojos del invitado, dos trenzas enmarcan el rostro de Olga cuando ya por completo es impenetrable. Por eso, Arredondo nos previene: Manuel o Flavio pueden asesinar a Olga, pero nunca “reducirla” ni “violarla”. Después de todo, Acteón y Psiquis ven a Diana y a Eros, pero no los vulneran ni los aminoran. Su naturaleza divina se mantiene intacta.

Complementariamente, la “fuerza terrible” de la mirada se vuelca también en el paso de la reserva a la entrega, en las maneras en las que el cuerpo despliega paulatinamente su capacidad y aliento. Por un instante, los dioses se entregan al placer de la mirada: aunque las ninfas rodean a Diana para cubrirla de los ojos de Acteón, aunque golpean sus pechos y con sus lamentos llenan los sonidos del bosque, el cuerpo de Diana es más alto y más robusto y sobresale por encima de ellas. De igual manera, una vez que Eros es iluminado por la curiosidad de Psiquis, es inevitable el espectáculo de su belleza: resplandece su cabello de oro y las péñolas rosas de sus hombros, su cuello blanco como la leche nubla cualquier entendimiento.

En las poéticas, la desnudez se alía con el vestido para tejer finamente otro de los artificios del erotismo. Camila siempre está vestida, sus atuendos son motivo de largas descripciones. Aquí no se rompen las normas: un cuerpo vestido se inscribe dentro del orden de lo permitido, todos pueden admirarla sin temor. Sin embargo, esto es sólo una apariencia o –mejor– una promesa: hay algo en el estar vestido que delata la

gravedad de lo que se observa. En este caso, las piernas de Camila rompen con su ingenio y encanto el orden de lo permitido:

Camila se ocultaba muchas veces en los insondablemente profundos sillones de la sala, sentándose a leer en ellos con los zapatos abandonados en la alfombra, los pies sobre el asiento y las rodillas en alto mientras la falda resbalando por sus muslos permitía admirar la cada vez más firme promesa de sus piernas.²⁵⁹

Este mismo gesto lo repite Lilita, primer indicio de lo que vendrá después, indicio que el *voyeur* percibe:

[Lilita] estira las piernas hacia adelante, levanta los pies del suelo y los contempla, ceñidos por las sandalias que acentúan su perfección sin mácula. Arturo la vio hacer ese mismo gesto cuando todavía eran novios y fue como un primer indicio, que ella misma desconocía, de la exigencia que se les impondría después y los convertiría en servidores de la secreta divinidad cuya forma se muestra en la figura de Lilita.²⁶⁰

La amiga de D siempre está desnuda. Pero esa desnudez está encerrada en un departamento, hecho que genera la infracción: fuera del espacio habitual, ella está vestida y es justo ahí donde D quiere develarla, donde quiere compartir con los otros su secreto. “Su cuerpo vestido encerraba el mismo secreto que de pronto D deseaba develar ante todos”.²⁶¹ La culminación se conquista con Lilita, pues aunque está vestida parece que siempre está desnuda: “Cubierta con el vestido rojo, está desnuda. Desde que empezó a descubrir los resortes secretos del papel que podía representar siempre está desnuda”.²⁶²

Ropa que viste. Vestidos que develan. Vestidos que desvisten. Piernas que sugieren. A través de la mirada del *voyeur*, los personajes femeninos de García Ponce se mueven bajo su dinámica: como esclavas se dejan ver, son vistas por el invitado, se

²⁵⁹ “Retrato”, p. 339.

²⁶⁰ “Rito”, p. 307.

²⁶¹ “El gato”, p. 186.

²⁶² “Rito”, p. 308.

atisba la unión entre el amo y la esclava. Pero la mirada ocasiona la dispersión: Diana retorna a su cualidad de diosa, Eros se evapora.

No sucede exactamente lo mismo con Arredondo. Si bien, como *voyeurs*, Manuel y Fernando experimentan la presencia de la belleza, las mujeres de Arredondo se conservan vestidas, aunque el cambio de atuendo marca el paso de la reserva a la entrega. Cabe aclarar que la entrega es sólo una ilusión, lo que desemboca nuevamente en la reserva. Al igual que la amiga de D, la excepción al estar vestido es Wanda, quien se muestra a Raúl como un cuerpo desnudo, lozano e inmutable. Se muestra, mas no se ve, lo que marca una diferencia con respecto a “El gato”. “De hecho, en ninguna parte de su descripción la narradora se detiene a mencionar sus ojos. Este detalle realmente llama la atención porque la mayoría de los personajes de Arredondo se comunican con miradas y Wanda es puro cuerpo”.²⁶³ Así, su desnudez se subraya como poesía: “Desnuda, tendida con su cuerpo núbil junto al cuerpo sudoroso de Raúl. Lo primero que él sintió fue la sorpresa de aquel cuerpo fresco en medio del calor”.²⁶⁴

En los otros cuentos, el estar vestido en Arredondo también se revela de manera rotunda y exacta a través de la exposición de cuadros vivos: Olga vestida de novia en el umbral de la puerta de su casa. Manuel observa. En el resplandor del vestido blanco se distingue su verdadero significado: como espectáculo para el pueblo, Manuel mira cómo Olga, por su propia y entera voluntad, se entrega a Flavio. Hace tiempo que Olga no se viste para Manuel, abandonadas han quedado sus *breeches* y sus botas federicas.

Entrecerró los párpados cuando a la luz del sol brilló la blancura hiriente que llenó el espacio vacío. Un instante después, sin buscarlo, certeros como si siempre hubieran estado allí, los ojos de Olga estaban fijos en los suyos. Negros y sin amor, sin llanto, firmes como los de un condenado que no se arrepiente, sin piedad de sí misma ni de él, los ojos de Olga lo obligaron a enderezarse.²⁶⁵

²⁶³ AVENDAÑO-CHEN, Esther, *op. cit.*, p. 133.

²⁶⁴ “Wanda”, p. 213.

²⁶⁵ “Olga”, p. 33.

En especial, este cuadro vivo entra en correspondencia con uno de los cuadros vivos de García Ponce: “(...) el espectáculo de Camila vestida de novia. No era un ser humano; era la inocencia, la pureza, la fuerza y también el carácter complicado de la vida los que encarnados en la esbelta y alta figura vestida de blanco avanzaban hacia el altar”.²⁶⁶ Que a su vez se lía a un tercero de “Mariana”: “El día de su casamiento ella estaba bellísima. Sus ojos tenían una pureza animal, anterior a todo pecado”.²⁶⁷

Los cuadros vivos exponen el “carácter complicado de la vida”: los ojos negros y sin amor de Olga tocan la fuerza y la pureza de Camila, semejante a la pureza animal que se avista en los ojos de Mariana. Estos tres cuadros se complementan además con otro, con un rostro que alberga en sí la contradicción: Olga sentada en el porche, con las manos en el regazo, “la hermosura de su rostro era oscura y luminosa al mismo tiempo”.²⁶⁸ El rostro de Olga nos lleva al rostro de Liliana el día de su boda:

(...) el rostro de Liliana es el mismo rostro al que su conducta no toca y que todos los asistentes a su boda admiraron cuando, vestida de blanco, exaltada de antemano por el cercano sacrificio de su persona a Arturo, avanzaba por la nave de la iglesia conducida por su padre hacia el altar donde la esperaba su futuro esposo.²⁶⁹

El *voyeur* de García Ponce observa el cuadro vivo. Los actores, inmersos en su papel, no le devuelven la mirada, perdidos como están en el gusto de la representación. La quietud no se interrumpe. El arte se inscribe como arte y brota algo parecido al placer o a la comunicación. “Los actores nunca miran al público que los contempla o siempre logran que su mirada no se advierta”.²⁷⁰ El *voyeur* de Arredondo también observa el cuadro vivo, pero los actores no sueltan al espectador, le sostienen la mirada. La quietud se interrumpe por el contacto de los ojos que hablan, por los ojos que dicen que ya no queda nada. Los amantes se alejan y brota algo parecido a la crueldad o al horror. Fernando dice:

²⁶⁶ “Retrato”, p. 347.

²⁶⁷ “Mariana”, p. 102.

²⁶⁸ “Olga”, p. 37.

²⁶⁹ “Rito”, p. 307.

²⁷⁰ *Idem*, p. 313.

El furor que sentí el día de la boda, los celos terribles de que algo, alguien, pudiera hacer surgir aquella mirada helada en los ojos de Mariana (...); celos de aquel absorber lento en el altar, en la belleza, el alimento de algo que le era necesario y que debía tener exigencias, agazapado siempre dentro de ella, y que no quería tener nada conmigo.²⁷¹

“Ve a contar que me has visto sin velo”, la sentencia de Diana se repite cuando Eros huye de la luz, quemado como está por una gota de aceite, “a ti, con mi ausencia, huyendo de ti, te castigaré”. Ambas sentencias encuentran sus propios ecos cuando Olga y Mariana regalan su mirada vacía a Manuel y a Fernando, cuando Wanda ya no aparece en la cama de Raúl. La mirada se acentúa de tal manera que en seguida daña. Las relaciones entre los personajes se afilan y se tensan: nadie puede contar lo que no tiene palabras. “Al voltearse el vestido, Liliana ha hecho inútiles todas las palabras”.²⁷² No hay correspondencia entre dioses y mortales, sólo simulacros.

Para liberarse de su modo de existencia como “segundo sexo”, las mujeres necesitan todos sus sentidos, su razón y sus sentimientos. Deben, ante todo, encontrar nuevas formas de percibir y expresar, de lograr percepciones que son impresiones de los sentidos, que captan, juzgan y son activas, como, por ejemplo, la mirada (...) En vez de renunciar a la mirada, la mujer tendrá que agudizar su visión; no ponerse anteojos masculinos, sino desarrollar su *propia* mirada, como una mirada activa y no voyeurística.²⁷³

Aunque no me parece que Arredondo escape del voyeurismo, entendido éste bajo una lógica exclusivamente masculina, sí creo que, a partir de ahí, agudiza su visión e instaura un uso peculiar de la mirada a través de su simbolismo: en una primera instancia, al igual que en García Ponce, sus personajes femeninos gustan de ser vistos e incluso buscan la mirada masculina como parte de un reconocimiento, pero una vez que la obtienen (por quien sabe qué oscuros motivos que competen más al orden de lo sagrado) la abandonan. El ama es “reconocida” por la mirada de un esclavo que ella no

²⁷¹ “Mariana”, p. 103.

²⁷² “Rito”, p. 322.

²⁷³ WEIGEL, Sigrid, “La mirada bizca: sobre la historia de la escritura de las mujeres”, *Estética feminista*, pp. 95-96.

reconoce. Por eso sólo hay piedad en los ojos de Mariana cuando Fernando la estrangula bajo el agua.

El comportamiento de los personajes femeninos marca el movimiento de las poéticas y toca, a su vez, el movimiento de los mitos. En el orden de lo sagrado, Camila, la amiga de D y Liliana encarnan a Diana, esclavas que se “liberan” en el rito del *voyeur*. Como transición, el mundo sagrado de Olga y de Mariana desciende a lo profano cuando se convierten en amas que se niegan a sí mismas (principalmente, en el rito del matrimonio), lo que les impide una “liberación” cabal (recordemos a Kojève: “el hombre satisfecho será por necesidad esclavo”). Finalmente, el mundo de lo sagrado retorna con Wanda: puente por donde el erotismo de Diana dialoga con el amor de Eros. Cuando Raúl mira los peces inmóviles recibe a Wanda, “siente el silencio absoluto de lo profundo” y vibra “en el silencio que desconoce lo que no es silencio”.²⁷⁴

Wanda: pura divinidad, pura ensoñación.

Lo sagrado se precipita a lo profano y lo profano retorna a lo sagrado. El amor y el erotismo se abrazan gracias a su excedente de sentido.

²⁷⁴ “Wanda”, p. 213.

5.2. La esfera de lo profano: amor y erotismo

QUINTO NIVEL HERMENÉUTICO

Y así como no es improbable el diálogo entre Eros y Diana, tampoco es improbable el diálogo entre Psiquis y Acteón.

Hubo un tiempo, mítico y lejano, cuando el hombre llamó a las cosas por primera vez. En ese tiempo, el lenguaje se inauguraba como un acto de creación y de magia, donde el nombrar era un acto de descubrimiento que visualizaba la forma y el contenido de lo nombrado. Paulatinamente, y a través de la evolución del lenguaje al pasar de los siglos, el acto de nombrar perdió su carácter mágico por la cotidianidad del uso y el hombre se separó del mundo natural al que antes pertenecía. De tanta repetición, lo nombrado se volvió algo familiar y al alcance de la mano. No obstante, algo de aquella magia sobrevive aún, pues el que se detiene en el acto de nombrar y reflexiona en ello provoca una creación; y ahí, en ese espacio, dota y restituye el carácter mágico que alguna vez tuvieron las palabras.

Cada palabra o grupo de palabras es una metáfora. Y asimismo es un instrumento mágico, esto es, algo susceptible de cambiarse en otra cosa y de transmutar aquello que toca (...) El hombre es hombre gracias al lenguaje, gracias a la metáfora original que lo hizo ser otro y lo separó del mundo natural. El hombre es un ser que se ha creado a sí mismo al crear un lenguaje.²⁷⁵

Desde la resonancia de los mitos de Diana y Acteón y de Eros y Psiquis, la palabra amor toca a la palabra erotismo (o viceversa), instrumentos mágicos que mutuamente se transmutan. Pero, ¿cómo se vuelven a pronunciar estas palabras en las poéticas?, ¿cómo el amor y el erotismo, al interior de ellas, se convierten en un acto de creación original y único? Arturo lo explica al descifrar el placer de Liliana:

²⁷⁵ PAZ, Octavio, *El arco y la lira*, p. 34.

(...) su placer y la afirmación de sí misma a través de él se halla ahora en despertar ese deseo que, algún día, con la complicidad de Arturo en tanto depositario también del homenaje encerrado en ese deseo, descubrió como el indispensable alimento de su amor, el amor que le pertenece a los dos, a través de la fascinación y el deseo de los otros (...) ²⁷⁶

Para el *voyeur*, el *indispensable alimento de su amor* se basa en despertar el deseo de los otros. Para el amante, el amor es una mezcla de contradicciones y altibajos que se tejen a partir del deseo erótico: carne, decadencia, sosiego. “Decían que la nuestra era una pasión destructiva”, cuenta Fernando después de la muerte de Mariana, “sin comprender que lo único que podía salvarnos era el deseo, el amor, la carne que nos daba el descanso y la ternura”.²⁷⁷ Tanto el *voyeur* como el amante rescatan el antiguo uso que tenían las palabras en cuanto a su magia y simbolismo se refiere, y no sin esfuerzo articulan el nombre de su pareja por primera vez; así, la crean. Camila no es cualquier Camila, es aquella que “nunca pudo dejar de ser el milagro que se encierra en las tres sílabas de su nombre”.²⁷⁸ Milagro que el *voyeur* testifica, tres sílabas que también encierran los nombres de Liliana y de Mariana, el nombre que las torna exclusivas.

El acto de nombrar adquiere tales dimensiones que lo que no se enuncia y sólo se piensa a veces se muda en la expresión de un sentir oculto. El deseo de Raúl, por ejemplo, se evidencia en la simple transposición de nombres: de Anita a Wanda concurre el nombre que no se debe revelar. Raúl no quiere nombrar a Ana, no quiere crearla ni darle vida a su deseo por la gravedad que su deseo implica: “Ana... Si fuera un poco mayor la podría llamar así. Le hubiera gustado: Ana, y rodaba la palabra en la boca. Ana. Ana”.²⁷⁹ En Arredondo, además, el nombre de sus protagonistas es a la vez el título de los tres cuentos que nos ocupan (“Wanda”, “Olga”, “Mariana”), lo que arroja la sensación de que la totalidad de la historia que ahí se cuenta (lo insondable y lo manifiesto) se contiene, se atrapa y se encierra en su interior.

²⁷⁶ “Rito”, p. 312.

²⁷⁷ “Mariana”, p. 104.

²⁷⁸ “Retrato”, p. 356.

²⁷⁹ “Wanda”, p. 214.

“Pero el uso más conocido del nombre divino (...) es el de la invocación, gracias a la cual aquél se identifica misteriosamente con la propia divinidad. Hay como una presencia real en el nombre invocado”.²⁸⁰ A través de los nombres de Camila, la amiga de D, Liliana, Wanda,²⁸¹ Olga y Mariana, lo que el *voyeur* y el amante realmente invocan son los nombres de Eros y Diana. Luego, advierten el valor de su propio nombre, se llaman o son llamados, se crean a sí mismos. Wanda no sólo dice el nombre de Raúl, lo grita. Reafirma doble o triplemente su carácter simbólico: “Él la penetra, y cuando ella grita su nombre, el placer llena el mundo”.²⁸² Nombrar y gritar: el amor se hace como muerte, enlaza al erotismo. De ahí que sea natural el hecho de que el narrador de “Retrato” carezca de nombre: antes de llegar a ser Arturo, el *voyeur*, es indispensable la transición por la inicial (D). Con lentitud y certeza, el no-nombre se aproxima al nombre, al reconocimiento de una misión.

Existen otros tantos desplazamientos que igualmente funcionan como acercamientos del hombre a lo sagrado. Si bien, el beso dentro de los cuentos de García Ponce no llega a marcarse con tanto privilegio como en los cuentos de Arredondo, sí se le encuentra como preludeo del acto sexual, aprobación o promesa: “(...) intenté besar a Camila. Me rechazó suavemente. ‘Todavía no es tiempo’, dijo (...) Si todavía no era tiempo iba a haber un tiempo en que ya sería tiempo”.²⁸³ Más adelante, antes de que el narrador sea encarcelado, Camila lo besa en la boca. En ocasiones, como en la siguiente escena de “El gato”, el beso juega a ocultarse entre la descripción de otras sensaciones y actos: “(...) acarició lentamente la espalda de su amiga reconociendo su piel contra la palma de su mano como si ella sola pudiera llevarlo al fondo del cuerpo que se extendía ante él, y se inclinó para besarla”.²⁸⁴ Además de la mirada, el beso es un gesto que permite la comunicación entre Liliana y Arturo y la consecuente realización del rito. Después de coquetear con el invitado, Liliana le reprocha a Arturo el que ya no la

²⁸⁰ CHEVALIER, Jean y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 754.

²⁸¹ Avendaño-Chen rastrea los orígenes del nombre de Wanda, cuyas raíces son alemanas y eslavas, *op. cit.*, pp. 115-137.

²⁸² “Wanda”, p. 214.

²⁸³ “Retrato”, p. 360.

²⁸⁴ “El gato”, p. 179.

quiera. “–Estás borracha”, responde él, “(...) y la besa en la mejilla (...) sabe que ese reproche es la señal del principio de otra cosa”.²⁸⁵ Arturo ve que Liliana cierra los ojos y ve cuando besa al invitado en la boca, ve como Liliana se pierde en ese beso, como lo prolonga y como, finalmente, regresa a él por medio de otro beso: Arturo besa la mano de Liliana, ella abre los ojos. El cuadro vivo se rompe.

El beso encuentra su prolongación en otro tipo de gestos y de caricias. Otras partes del cuerpo también hablan y marcan su relevancia como un hilo conductor entre los distintos cuentos. Además de la obsesión del *voyeur* por las manos de su pareja hay escenas donde la espalda de ellas resulta fundamental para el transcurrir de la historia. “Una escena vulgar es el medio para provocar la aparición de lo sagrado”,²⁸⁶ explica García Ponce. En “El gato”, D toca con sus manos la espalda de su amiga, un rasguño marca la presencia del gato. El rasguño se entiende como dolor, pero se vive como caricia:

D descubrió en el cuerpo de ella un largo y rojizo rasguño en la espalda. Estaban en la cama y al señalarle D el rasguño ella trató de mirarlo, anhelante, estirándose como si quisiera sentirlo fuera de su propio cuerpo. Después le pidió a D que pasara una y otra vez la punta de los dedos por el rasguño.²⁸⁷

Si ella pudiera ver el rasguño, el objetivo del *voyeur* no tendría sentido: ella no tiene acceso a todas las partes de sí misma, su consuelo es pedirle a él que mire por ella, que palpe el rasguño y abrace al invitado. Esta manera de concebir la caricia como dolor recuerda cuando Mariana muestra a sus amigas los labios partidos por los besos de Fernando.

Beso, espalda, rasguño.

Caricia, martirio, deleite.

A veces, los cuerpos bailan.

Arturo admite que el invitado disfrute de la espalda de Liliana: “(...) en tanto las manos de él acarician la espalda de ella recibiendo en las palmas la silenciosa respuesta

²⁸⁵ “Rito”, p. 310.

²⁸⁶ *Idem*, p. 326.

²⁸⁷ “El gato”, p. 186.

de esa piel delicada (...)”²⁸⁸ Liliana es doblemente acariciada: por las manos del invitado y por la mirada de Arturo, pero (al igual que el rasguño en la espalda) ella no puede mirarse. “Si Liliana pudiera mirarse no se reconocería. Nadie más que Arturo puede reconocerla al mirarla en ese momento”.²⁸⁹ Luego, en discrepancia con las mujeres de Arredondo y en concordancia con los hombres, Liliana grita. Ahora, la espalda del invitado funciona como el ancla que la sujeta a tierra firme: “Liliana deja escapar un quejido de asombro y en seguida un largo grito de dolor, de felicidad, de sorpresa, por el que su placer se despeña de la altura sin medida que había alcanzado mientras sus manos se aferran a la espalda del invitado”.²⁹⁰

Pero si en García Ponce el baile admite el acomodo de los cuerpos, donde el acomodo es sincronía que inunda de placer, en Arredondo, el baile se divide en dos etapas: una primera estancia de ventura donde los cuerpos se comunican, se abrazan y se predicen; después, la exclusión. Manuel observa cómo la mano de Olga descansa en la espalda de su compañero de baile. La mano de Olga es larga y permanece llena, tiene “uñas en forma de almendra” y está “combada como una concha”. De puro observar la mano de Olga en la espalda de otro, Manuel augura su peso y su contacto: “Sentía, él, ese peso pequeño sobre una espalda ajena. Así, cuando una noche se encontró frente a ella y no pudo hacer otra cosa que abrir los brazos para que se acomodara contra él, lo primero que le sorprendió fue la exactitud con que había sentido el contacto de aquella mano sobre la espalda”.²⁹¹ El cambio de música es el pretexto que los aleja. Aunque es un excelente bailarín, Manuel no logra seguir el ritmo de Olga ni proponer el siguiente paso. Los cuerpos se apartan, no hay coincidencia: “cuando él iba hacia la derecha Olga caminaba para atrás, si intentaba un paso largo ella daba un brinquito, y ninguno sentía la música, ambos se movían sin orden ni concierto”.²⁹²

Más allá de los invitados a la fiesta, así como las manos de Olga, destacan también las manos de Mariana y de Fernando el día de su boda. Tocándose, una mano

²⁸⁸ “Rito”, p. 313.

²⁸⁹ *Idem*, p. 324.

²⁹⁰ *Idem*, p. 329.

²⁹¹ “Olga”, p. 25.

²⁹² *Idem*, p. 26,

encima de la otra, arriba de la mesa: “no era necesaria más que una tensión pequeña para ver la presencia que tenía ese contacto en reposo, hasta ser casi un brillo o un peso, algo diferente a dos manos que se tocan”.²⁹³ Tomados de la mano, Mariana y Fernando bailan ante el padre de Mariana. Ese es el día en que Fernando cree que su amor es correspondido, pero el contacto de su mano en la espalda de Mariana, así como sus ojos (herencia quizá de los ojos de su padre), dicen lo contrario:

El contacto con “algo” más allá de los sentidos la estremeció agudamente, no en los nervios importantes, sino en los nervicillos menores que rematan su recorrido en la piel. Le pasé una mano por la espalda desnuda, suavemente, y sentí cómo volvían a vibrar; casi me pareció ver la espalda desnuda sacudirse por zonas, por manchas, con un movimiento leonado (...)²⁹⁴

Fernando busca el reconocimiento de Mariana a través de un gesto y de un movimiento. Por eso toca su espalda, para llamar su atención. Pero aunque Mariana voltea, el reconocimiento no se cumple. Es quizá la gota de aceite que cae en el hombro de Eros, las “mortales bodas”. Parece que en Arredondo el matrimonio se vive como tortura, lejos del ambiente apacible de Musil. Olga y Mariana invierten el matrimonio como el rito del sacrificio femenino, se vuelven invulnerables e intocables. Por tal motivo, las mujeres de Arredondo no se “liberan” dentro del matrimonio a la manera en que lo hace Liliana; tal vez, no se “liberan” nunca y en eso consiste precisamente la eficacia de su seducción.

Cabe destacar que el matrimonio en García Ponce también se vive como un proceso, al igual que la importancia del nombre o la asunción del *voyeur*. Antes de conocer al narrador de “Retrato”, Camila se casa dos veces. Pero como no se casa con el hombre adecuado, aquel que sea capaz de administrar y proyectar su belleza, el matrimonio se frustra en ambas ocasiones. Como alternativa, “El gato”. Aquí se ignora el pasado de los personajes, lo que impide saber si antes alguno de ellos estuvo casado, D y su amiga tienen una relación sólida y correspondida, mas no se casan ni se

²⁹³ “Mariana”, p. 100.

²⁹⁴ *Idem*, p. 102.

cuestionan al respecto. El complemento o la aceptación está en “Rito”: Liliana y Arturo se casan, cada vez que consuman su rito personal renuevan su voto matrimonial, refuerzan así su compromiso, ante ellos y ante el rito mismo.

Mirada como génesis y apocalipsis.

En “Retrato”, en “Olga” y en “Mariana” la mirada baña el texto como la mirada de Acteón y de Psiquis, marca el hacia atrás o el delante, se vale de la potencia de los cuadros vivos. “El gato” es la metáfora de la conducta de Acteón, la que se ejemplifica en “Rito”, pero sólo en “Wanda” es viable hablar de la muerte de Raúl como de una metáfora de la muerte del *voyeur* y del amante. La metamorfosis de Acteón, su transformación en ciervo, es la metamorfosis de Raúl y su doble transformación: de delfín (cuando está con Wanda, cuando Psiquis vive en el palacio de Eros) a pargo (cuando Wanda se ausenta, cuando Psiquis ve que Eros se desvanece en el aire). Si Acteón termina devorado por sus perros, Raúl termina con los pulmones destrozados, fuera del agua, pescado. Su muerte cierra el círculo hermenéutico y concede un movimiento que va de lo humano a lo divino y de lo divino a lo humano. Avendaño-Chen comenta: “la gran ironía del cuento radica en que la autora permite que la metamorfosis en pez se complete en la muerte de Raúl”.²⁹⁵

Cierto, el voyeurismo en “Wanda” se oscurece ante el empuje del amor: Raúl no ve a Wanda, la siente y, una vez que la siente, precisa de su metamorfosis en delfín para poderla ver. Aun así, Raúl no ve más que la manifestación de Wanda, entendida ésta como profundidad de mar, como flora y fauna acuática. Pero Raúl tampoco ve a la prostituta: sólo advierte un sentir ciego que lo enferma. Raúl a quien ve es a Ana. Es Ana quien exige su atención, quien lo obliga a mirarla, ya sea a ella o a las cosas que ella mira. Al inicio del cuento, cuando la familia viaja en el auto y a punto está de llegar a la playa, Ana dice: “—Mira Raúl, ni una nube. Como si aquel cielo despejado y perplejo necesitara comentario alguno”.²⁹⁶ En la noche, Raúl lleva en brazos a Ana a su recámara, le pone la pijama y la acuesta. “Una gran ternura le llenó el pecho cuando la

²⁹⁵ AVENDAÑO-CHEN, Esther, *op. cit.*, p. 128.

²⁹⁶ “Wanda”, p. 212

vio abandonada sobre la cama, sumida en el sueño, serena e indefensa: una niña”.²⁹⁷ Cuando juegan fútbol, Raúl permite que Ana meta algunos goles “sólo para verla contenta”. Cuando el padre pesca un pargo, Ana exclama, como anunciando el destino de Raúl: “-¡Mira cómo brilla! ¡Mira cómo pelea! ¡Qué belleza!”²⁹⁸ Quizá, por eso, cuando el pargo muere ante sus ojos, Ana vomita.

Y así como a Acteón se le estanca la voz una vez convertido en siervo, así Raúl grita el nombre de Wanda. Pero, ya se sabe, el grito no lo alivia, ni siquiera él puede escucharse: sus gritos están lejos, fuera de él. El poeta ya no crea: ha malgastado el nombre de Wanda, ya no puede pronunciarlo por primera vez. “Quiere seguir llamando. Clamando. [Pero] La boca se le queda abierta, y los ojos, desorbitados, se inundan de un agua espesa”.²⁹⁹

Raúl: pura humanidad, pura compasión.

El comportamiento de los personajes masculinos marca el movimiento de las poéticas y toca, a su vez, el movimiento de los mitos. En el mundo de lo profano, el narrador de “Retrato”, D y Arturo encarnan a Acteón, al cazador y a su curiosidad, lo que conduce hacia el mundo de lo sagrado. Amos que se convierten en esclavos a través del rito voyeurista. Algo similar sucede con Manuel y Fernando, esclavos que se “liberan” en el sacrificio cuando el rito del matrimonio se trastoca. El mundo de lo profano retorna con Raúl y con su metamorfosis, puente por donde el erotismo de Acteón dialoga con el amor de Psiquis.

De lo profano a lo sagrado y de lo sagrado a lo profano. El amor y el erotismo se abrazan gracias a su excedente de sentido.

²⁹⁷ *Idem*, p. 213.

²⁹⁸ *Idem*, p. 215.

²⁹⁹ *Idem*, p. 220.

PUDO LLAMARSE ESPUMA

Conclusiones

Parece ser que el hombre está aquí proyectado como un poder que ha de existir (...)El poder de los impulsos que persiguen nuestras fantasías, el de formas imaginarias de ser que encienden la palabra poética, y el de ese enorme y poderosísimo algo que nos amenaza siempre que nos sentimos carentes de amor: en todos estos registros y tal vez igualmente en otros, la dialéctica entre el poder y la forma toma lugar, lo cual asegura que el lenguaje solamente capture la espuma que asoma a la superficie de la vida.

Paul Ricoeur,
Teoría de la interpretación

A lo largo de cinco capítulos intenté fundir mi horizonte con el horizonte que se me ofrecía en los cuentos de García Ponce y de Arredondo. Ya desde un inicio no buscaba tan sólo rozar el texto, anhelaba penetrar en él, adentrarme en sus voces y en sus silencios con el fin de alcanzar la comprensión. Pronto descubrí que tal encomienda era demasiado vana y pretenciosa si no la vivía como un proceso interpretativo donde pusiera en juego mis prejuicios.

Esta tesis es el resultado de ese proceso.

No me he quitado los zapatos ni me he metido en los zapatos del texto. Por el contrario, mi voz se erige desde la pertinencia de sus propios fantasmas. Desde ahí, he vivido al interior de las historias, he convido con sus personajes y con sus ideas, me he desplazado hacia otros textos porque los cuentos así me lo exigieron, he retornado a ellos con más dudas que certezas, he renegado de lo confuso y, en más de una ocasión, he comulgado con mis demonios. Lentamente, cortejé al texto. Despacio, me acerqué a su significado. Miente quien diga que el significado surge en un instante o en un simple tronar de dedos. No hay un momento mágico donde se produzca la comprensión sino un acumulamiento de pasos que la desembocan. La verdadera magia consiste –si es que es posible hablar en esos términos– en transformar el proceso interpretativo en un abrazo.

Esta tesis es el fruto de un abrazo.

Abrazada al texto, comprobé que la necesidad de lo sagrado es una de las características de la naturaleza humana, que desde hace tiempo y al interior de cierta literatura, el nombre de dios se desprendió del aparato institucional de la iglesia y se trasladó a otros rubros: a una manera distinta de crear ficciones que exige, a su vez, una manera distinta de leer esas ficciones.

(...) debemos tener en cuenta que García Ponce, como otros miembros de su generación, parten de la aseveración de Nietzsche: “Dios ha muerto”, sin abandonar por ello la noción de lo sagrado tal como era entendida en una realidad anterior al cristianismo, religión, que según Bataille, redujo lo sagrado a la idea de un Dios bueno y amoroso, eliminando así lo sagrado “impuro”, el erotismo y todo aquello que no cabía dentro de una visión cristiana del mundo

(...) Pierre Klossowski sustituye a Dios por Roberte; García Ponce, por la ilimitada mujer, llámese como se llame.³⁰⁰

Yo, desde mi congruencia como intérprete de los cuentos de García Ponce y de Arredondo, sustituyo el nombre de Dios por el de erotismo y amor. Percibo que en mi sustitución sólo cambian los nombres y las maneras de aproximarse a esos nombres, pero la necesidad de lo sagrado, en sí, nunca cambia.

Con García Ponce y Arredondo he confirmado que el erotismo es una manera de leer el mundo, mas no una cualquiera: el erotismo es el arte del sigilo que con sutileza se enlaza al amor, un algo que en la literatura se gesta en la palabra pero que adquiere su cabal dimensión en los espacios en blanco que la palabra crea. Más cercano a la libertad que a cualquier moral condenatoria, el erotismo cubre las palabras para producir una desnudez que nunca se entrega a la primera, que se administra y dosifica lentamente. Se accede así a eso que tanto nos cautiva y atemoriza.

Como manera de leer el mundo, el erotismo se vistió de pregunta y reclamó la respuesta al qué hay más allá de la complacencia de los cuerpos. Interrogó porque, en el fondo, quería comprender y usó para ello una variedad de palabras que, más que sinónimos, trabajaron como sus aliados, piezas de un mismo campo semántico: pasmo, asombro, encanto, ahogo, parálisis. En seguida, la hermenéutica reconoció que la pregunta le incumbía. Por eso se encadenó al erotismo, para mostrar el camino que lo hiciera obtener la respuesta. De tal suerte, la hermenéutica erótica surgió del esfuerzo de conjuntar la hermenéutica, entendida bajo su enfoque teórico literario, con la historia de las ideas: el erotismo y el amor.

Esta tesis es consecuencia de ese atrevimiento.

Gracias a Ricoeur, Gadamer, Ortega y Gasset, Beuchot y Prado, principalmente, se demostró la existencia de una hermenéutica erótica, donde fue imprescindible tanto el concepto de erotismo de Bataille como el concepto de amor de Paz, entre otros tantos autores (Eliade, Caillois y Klossowski, por ejemplo).

³⁰⁰ ROSADO, Juan Antonio, *El engaño colorido*, p. 141.

En cuanto al tema del amor, fue oportuno realizar un breve recorrido por la literatura para ilustrar cómo gran parte de nuestra concepción del amor se forma en ella. Tomando como eje la presencia de Abelardo y Heloísa y considerando su historia como uno de los grandes mitos de amor creados en Occidente, se rastrearon algunos de sus ecos en los cuentos de García Ponce y de Arredondo (la transgresión a la institución del matrimonio y la idea del amor como imposible, principalmente). Esto, aunado a la sospecha de Foucault, de si en Occidente la *scientia sexualis* se transforma en uno de los muchos refinamientos del *ars erotica*, desembocó en el hecho de que la “anormalidad” de las historias de García Ponce y de Arredondo se debe precisamente a su propuesta: “una más alta forma de normalidad”, donde los fracasos, el sufrimiento, el placer o el transcurrir de la historia, regalan una nueva lectura que no niega la celebración del amor trágico ni olvida el peso de la tradición, pero ello no se vive como condena sino como asimilación: se descarta cualquier matiz positivo o negativo que conduciría hacia una ética y se configura una estética donde se aprende a disfrutar del dolor.

Pensar el símbolo desde la perspectiva de Ricoeur, me permitió distinguir sus dos caras: su lado semántico y lingüístico, y su excedente de sentido. Entender el excedente de sentido como algo “poderoso, eficaz, enérgico”, incluso, entenderlo como algo “flotante”, consintió hermanar al símbolo con el concepto de lo sagrado. Luego, al diferenciar el erotismo sagrado del erotismo de los corazones y del erotismo de los cuerpos, al observar al interdicto y a la transgresión, al concebir el amor como la parte más alta de la llama, fue posible identificar el concepto de excedente de sentido con el erotismo y el amor, lo que a su vez toleró el nexo con lo sagrado. Y si lo sagrado es algo que “cae” en el lenguaje sin llegar a serlo, se obtiene que el estudio del símbolo tiene la capacidad de develar lo develable y de callar justo cuando ya no existen más palabras. Por lo tanto, afirmar que la poética del *voyeur* y la poética del amor es la textura simbólica que se desprende del análisis de los cuentos de García Ponce y de Arredondo, es afirmar también que las poéticas funcionan como modelos para una hermenéutica erótica, donde lo sagrado –por cuanto de oscuro y de luminoso habita en él– se manifiesta como excedente de sentido.

Esta tesis es el resultado de tales afirmaciones.

Al llevar la hermenéutica erótica a los cuentos y transitar por los cinco niveles, el excedente de sentido se evidenció y traspasó entero el funcionamiento y la composición de las poéticas. La belleza, el rito, el sacrificio, la ceremonia y el espectáculo se erigieron como los elementos constitutivos de la poética del *voyeur*; a su vez, la belleza, la mirada, el sacrificio, el beso y el grito se establecieron como los elementos constitutivos de la poética del amor. Se constató que al interior de cada uno de estos elementos habitaba el símbolo y su comportamiento característico.

Con el análisis de los tres primeros niveles se obtuvo la reflexión hermenéutica, la que se originó al confrontar el texto manifiesto con el contenido latente. Más allá de que el narrador de “Retrato” se enamorara de Camila, de que en “Wanda” se describieran los sueños de Raúl o de que “Mariana” relatara la historia entre Mariana y Fernando, más allá de cualquier esfuerzo de los personajes, lo cierto es el hecho de que ni la belleza ni la mirada son posibles. Camila “encerraba todas las posibilidades de la belleza más total sobre las sinuosidades de la tierra o en las desconocidas alturas del cielo”,³⁰¹ y esa belleza, por ser “total”, es inabarcable. La infructuosa búsqueda de Fernando se resume en lo siguiente: “Furor y celos inmensos que me hicieron golpearla, meterla al agua, estrangularla, ahogarla, buscando siempre para mí la mirada que no era mía”.³⁰²

El rito, el sacrificio, la ceremonia y el espectáculo generaron el comienzo del voyeurismo, luego se instituyeron como elementos esenciales para su cabal funcionamiento: cada vez que se presentaba el acto del *voyeur* se presentaban también cada uno de estos elementos. Y “todo lo que ocurre después debería ser intolerable de mirar”,³⁰³ y lo es en cierta manera: es “tolerable” de mirar, pero “intolerable” de expresar en palabras aquello que se ha visto. Dentro de los rituales del amor, el sacrificio mostró su otra cara: ahí donde se opacó la intensidad del sacrificio femenino debido a la piedad y a la compasión del sacrificio masculino. “¿Cómo era posible que

³⁰¹ “Retrato”, p. 341.

³⁰² “Mariana”, p. 103.

³⁰³ “Rito”, p. 323,

ella se hubiera ido si estaba agarrada a él con esa mirada que no terminaba nunca?”³⁰⁴ se interroga Manuel justo cuando Olga está a punto de casarse con Flavio.

El beso (como evocación del acto sexual) y el grito (como urgencia por vaciar las entrañas) actuaron como expresión metafórica que pasó a símbolo en el instante en que enfrentaron a la muerte. La enfrentaron, sí, mas no como respuesta, sino como pregunta o como su consecuencia. Es decir, el beso y el grito descubrieron el verdadero alcance de la pregunta: sólo se puede rondar a la muerte, aproximarse a ella, pero nada, realmente, se puede decir. Por eso, Manuel “gritó con todas sus fuerzas, pero como fue un alarido animal nadie quiso prestarle atención”.³⁰⁵

Esta tesis es un temerario desvelo por explicar el concepto de lo sagrado a través de algunas de sus manifestaciones literarias.

Una vez establecidos los tres primeros niveles hermenéuticos se efectuó un desplazamiento que concedió apropiarse de la reflexión: el cuarto nivel. Este desplazamiento colocó al texto en su contexto respectivo y ubicó a las poéticas en relación con el mito que recuperan. Si bien es cierto que las poéticas pueden leerse como herederas del mito del amor cortés, también es cierto que escapan de ello cuando formulan “una más alta forma de normalidad”, lo que en gran medida se logra gracias a la reescritura de otros mitos: las nínfulas y las sirenas, por ejemplo. Y es que la referencia parece inagotable y abre el texto de manera reiterada hacia otros mundos posibles.

Se demostró que las poéticas rescatan el mito de Diana y Acteón y el de Eros y Psiquis, se demostró también que lo conservan intacto, que lo transforman y entregan una nueva versión, donde, a pesar de las innovaciones y de las diversas lecturas, el mito original se conserva inalterable. Con ello, se apreció que lo importante es el paso, la manera como se traslada la historia narrada por Ovidio, misma que interpreta Klossowski, a la mitología particular de García Ponce. Igualmente, lo fundamental es la manera como se traslada la historia narrada por Apuleyo a la construcción del amor en los cuentos de Arredondo. Así, los amantes elevaron el vínculo matrimonial al rango de

³⁰⁴ “Olga”, p. 34.

³⁰⁵ *Idem*, p. 37.

“mortales bodas” y se movieron bajo la influencia de Eros y Psiquis. Esta influencia la realizaron a través de una inversión en los sexos: la imagen de Eros se representó en los personajes femeninos y la imagen de Psiquis en los personajes masculinos, donde se toma la idea del amor como algo sagrado.

Cuando se llevó la reflexión hermenéutica a la comprensión de la circunstancia propia, se completó el paso del “saber” al “comprender” y se alcanzó el quinto nivel. Primero se detectaron los lazos de convergencia y divergencia entre las poéticas y se demostró que el mito del *voyeur* toca al mito del amor, o viceversa, cuando el erotismo y el amor alcanzan el excedente de sentido.

El diálogo entre el erotismo de Diana y el amor de Eros se evidenció al observar la conducta de los personajes femeninos: Camila, la amiga de D y Liliana representaron a Diana (esclavas que se “liberaron” en el rito del *voyeur*), el mundo sagrado de Olga y de Mariana sucumbió a lo profano cuando se volvieron amas que se negaron a sí mismas, mas lo sagrado retornó con Wanda. El diálogo entre el erotismo de Acteón y el amor de Psiquis fue delatado al analizar la conducta de los personajes masculinos: desde lo profano, el narrador de “Retrato”, D y Arturo representaron a Acteón (amos que se tornaron esclavos), Manuel y Fernando se “liberaron” en el sacrificio y “aparentemente” accedieron al mundo de lo sagrado, mas lo profano regresó con Raúl. La disyuntiva entre dioses y mortales se reveló cuando ambos propugnaron por la fractura del símbolo, cuando proclamaron el dominio de la parte que no les pertenecía: los mortales ansiaron el excedente de sentido, los dioses el lado semántico y lingüístico.

Esta tesis es el análisis de ese conflicto.

Para cerrar el círculo que atañe a la comprensión de la circunstancia propia, a lo largo de esta tesis busqué responder cómo se lee el mundo a través del erotismo que se desprende de los cuentos de García Ponce y de Arredondo, traté de explicar que mi incorporación a esa lectura fue gradual y progresiva, lo que me permitió avanzar lenta y certeramente hacia la comprensión. Pero aún puedo decir mucho más. Decir, por ejemplo, que los anexos de esta tesis son un primer acercamiento al contexto latinoamericano de las poéticas y un esfuerzo por mostrar las rutas de investigación que

quedaron pendientes. Trabajar desde la hermenéutica me permitió esclarecer y ahondar en mis inquietudes en torno al erotismo y al amor, lo que eleva su importancia cuando reconozco este trabajo como herramienta de vida, también como herramienta de muerte, lo que me concedió ubicarme dentro de un caudal de símbolos y me permitió identificar cuáles me atañen de manera directa.

Admito que desde hace tiempo mi particular necesidad de sagrado se encontraba lastimada por la desilusión de mis cercanas instituciones: familia, iglesia, sociedad, etcétera. Tanto fue así que la creí perdida. No obstante, García Ponce y Arredondo me brindaron una oportunidad: al trasladar y al incorporar sus ideas a mi propia experiencia, descubrí que lo extraviado era el lugar en dónde depositar mi necesidad. Ahora, entiendo que el interés por un “nuevo sagrado” continúa vigente porque el deseo de darle un nombre a lo desconocido sigue y seguirá siendo una de las características de la naturaleza humana. Por eso, a mi “necesidad de sagrado” le llamo erotismo e igualmente le llamo amor o excedente de sentido.

Por supuesto, no digo que García Ponce y Arredondo me han concedido una reconciliación. No. Al menos no en un sentido positivo o negativo (si el arte no admite ninguna ética no seré yo quien caiga en absurdas consideraciones). Digo, más bien, que he aprendido a leer mi mundo a partir de sus propias pausas. Sostengo también que para comprender a García Ponce y Arredondo es menester una metamorfosis: de simple lector a lector-*voyeur* y a lector-amante.

Esta tesis es posible porque se escribe desde esa metamorfosis.

Ahora sólo me resta seguir arrojando preguntas a otros textos (me agrada imaginar que lanzo piedras a un globo terráqueo; pesadas, piedras, preguntas). Para ello, concluyo con algo que pretende ser un último acto de amor (o de exhibicionismo): me desprendo de los cuentos de Juan García Ponce y de Inés Arredondo; suavemente, me agazapo en el silencio de sus palabras y a mis propios silencios les apago la luz; entrego mi lectura convertida ya en escritura y aguardo, ilusa, la llegada de nuevos amantes y nuevos *voyeurs*.

Esta tesis se resume en un anhelo: provocar en sus lectores una caricia, tal vez, una cosquilla. Presumo entonces que he comprendido, pues si el lenguaje, como quiere Ricoeur, sólo capta “la espuma que asoma a la superficie de la vida”,³⁰⁶ estoy convencida de que en mis manos y en mi cuerpo todo sólo me queda el rastro de lo que, precisamente, pudo llamarse espuma.

³⁰⁶ RICOEUR, Paul, *Teoría de la interpretación*, p. 76.

**BUSCADORES DE ABSOLUTOS:
BORGES-GARCÍA PONCE, ONETTI-ARREDONDO**

Anexos

i. Incógnitas y motivos

Es 2008: Becas Mixtas de CONACYT apoya mi proyecto para realizar una estancia de investigación en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, en la ciudad de Montevideo. Tengo en claro dos objetivos: indagar sobre el paso de Arredondo en esa ciudad durante 1963 y recuperar “El Aleph” de Jorge Luis Borges y “El infierno tan temido” de Juan Carlos Onetti, cuentos tan aparentemente separados, al interior de la poética del *voyeur* y la poética del amor.

En cuanto llego a Montevideo me entrevisto con el doctor Pablo Rocca, mi co-tutor extranjero, con quien ya he tenido contacto por medio del correo electrónico. Para concretar mi primer objetivo, la orientación del doctor Rocca resulta fundamental: es menester investigar en el periódico *Marcha*, el que se localiza tanto en los archivos de la Biblioteca Nacional como en los archivos de la Biblioteca de la Facultad de Humanidades.

Marcha es fundado en 1939 por el doctor Carlos Quijano y un grupo de colaboradores, su duración se extiende hasta 1974. En medio de acontecimientos políticos, nacionales e internacionales, este periódico inaugura por primera vez en Uruguay un espacio para la cultura. Música, teatro, artes plásticas, cine y literatura son difundidos por el país, así como la opinión de diversos críticos y escritores uruguayos: desde Onetti, Emir Rodríguez Monegal, pasando por Ángel Rama y Mario Benedetti hasta llegar a Jorge Rufinelli, entre otros tantos. Por tal motivo, es necesario investigar si Arredondo publica en *Marcha* alguno de sus cuentos.

El camino es único y evidente: revisar cada uno de los ejemplares publicados de 1963 a 1964. El doctor Rocca, además, me proporciona un nombre clave: la poeta Ida Vitale.

Mi segundo objetivo atañe al orden de las ideas y obedece a la apuesta por un desafío: el riesgo de suponer una visión compartida de mundo, una lectura similar a pesar de sus diferencias. Tal vez, el desafío aminora cuando me detengo: una vez estudiadas las voces europeas y las voces míticas como mundos posibles a los que apuntan ambas poéticas (y aun a riesgo de suponer que los círculos se vuelvan

infinitos), la exigencia de un nuevo círculo concéntrico expulsa hacia su referente latinoamericano; ahí donde la hermenéutica relaciona los nombres de Borges y Onetti con los nombres de García Ponce y Arredondo, unidos todos bajo el concepto de lo sagrado. Por eso, más que influencias y del orden en que un texto u otro fueron publicados, prefiero hablar de vasos comunicantes o intereses literarios en común.³⁰⁷ Es sabido: la necesidad de lo sagrado irrumpe en cualquier tiempo y en cualquier espacio. Es preciso hacer una pausa en las maneras en que esa irrupción se lleva a cabo: diálogo que apunta hacia la comprensión del mundo a través de cuatro escritores, diálogo con su literatura.

En el ensayo *La errancia sin fin*, García Ponce nos da las claves para entender su postura literaria: a lo largo de las reflexiones en torno a la obra de Musil, Borges y Klossowski sabemos que el principio de identidad (búsqueda y/o negación que se edifica a partir de la disolución del ser) se convierte en el eje común que desemboca en lo sagrado. La crítica literaria y académica ha estudiado la importancia de Musil y de Klossowski en la obra de García Ponce (la que se intentó recuperar en el capítulo dos), pero rara vez se ha detenido en la relevancia de Borges. Algo similar sucede con la importancia de Onetti en la obra de Arredondo. Más aún si lo que se busca es relacionar los cuatro nombres a partir de las exigencias de los cuentos. De ahí que la pregunta sea tanto natural como inevitable: ¿qué se entiende por principio de identidad en “El Aleph” y cómo ello se relaciona con la poética del *voyeur*?, ¿cómo ese mismo principio se presenta en “El infierno tan temido” y en la poética del amor?³⁰⁸

ii. Arredondo en Montevideo

Es 1963: Inés Arredondo y Tomas Segovia llegan a Montevideo.

³⁰⁷ “El Aleph” aparece en 1949 y “El infierno tan temido” en 1962. El doctor Pablo Rocca considera la posibilidad de que la novela *Juntacadáveres* de Onetti, publicada en 1961, haya sido “más marcante” en la literatura de Arredondo que “El infierno tan temido”; sin embargo, lo que se pretende es relacionar intereses literarios en común a partir de los cuentos.

³⁰⁸ Aunque tales preguntas rebasan en mucho los límites de este apartado, no por ello se eluden. No obstante, cuando las preguntas tocan el terreno del lenguaje se evidencia un hecho irrefutable: de antemano, no existe una respuesta.

Según Claudia Albarrán, un representante de la Asociación Latinoamericana de Libre Comercio (ALALC), le ofrece trabajo a Inés, pero como Tomás cuenta con mayor *curriculum* es él quien lo toma. Para entonces, el matrimonio pasa por una de sus más severas crisis, así que la experiencia de vivir por un tiempo en un nuevo país será el último intento para recuperar la antigua armonía. No hay resultados: Tomás continúa siendo infiel e Inés permanece sumida en sus constantes depresiones, encerrada en su casa de Carrasco.

Si bien, en la actualidad el barrio de Carrasco se encuentra mucho mejor comunicado (está cerca del aeropuerto internacional y es fácil llegar a él en ómnibus), las cosas eran muy distintas cuando Inés estuvo ahí cuidando a sus hijos: Carrasco era un lugar alejado del centro de la ciudad y más alejado aún de la Ciudad Vieja, lugares donde incluso ahora suele llevarse a cabo el mayor movimiento cultural y social del país. A pesar de estas circunstancias, Arredondo hace un par de amigas, entre ellas la poeta Ida Vitale. Al intentar indagar sobre los recuerdos, la poeta escribe:

Mis dos amigas maravillosas que la trataron –Laura Escalante, directora de teatro y Amalia Nieto, pintora– murieron hace un tiempo y Montevideo, en general, no se interesó mucho en ella, que a su vez, no se negó al margen. Obviamente no recuerdo el número de la casa en que vivió: no recuerdo ni el de mis propios pasos (o quietudes). Pero la calle se llamaba Itacurubí, hoy, de acuerdo con la destructiva manía nacional, Cúneo Perinetti. Estaba cerca de o en Carrasco, a media cuadra, más o menos, de la Rambla, sobre la mano derecha, subiendo de ella. Era una casa de veraneo, baja, clara, de ventanas con rejas, sobre la acera, sin jardín, dentro embaldosada, como suelen serlo las casas que se construían en la zona, sólo para los meses de mayor calor, cuando Carrasco era un barrio al que se iba en las vacaciones, casi vacío en invierno. Al lado vivía Juan José Lacoste (...) Fue amigo de Inés o de ambos, murió y no sé si quedan familiares suyos.³⁰⁹

¿Será posible localizar aún la casa donde vivió Inés?

Consulto el directorio telefónico de Montevideo. Por fortuna, son pocos los números registrados con el apellido Lacoste, así que me dedico una tarde a marcarlos uno a uno. Logro comunicarme con el hijo de Juan José Lacoste y acuerdo una cita:

³⁰⁹ Mensaje electrónico enviado por la poeta Ida Vitale, 30 de marzo de 2008.

con amabilidad, ofrece llevarme a Carrasco para reconocer la casa. A la vez, descubro que Juan José Lacoste, el amigo de Inés, fue un escritor apreciado en Uruguay, a quien se suele ubicar en la generación del sesenta, la que Ángel Rama identifica como “la generación de la crisis”. Algunos de las novelas de Lacoste son *Bosque al mediodía* (1962) y *Los veranos y los inviernos* (1964).

Por desgracia, los recuerdos de la infancia resultan nebulosos al confrontar los cambios que ha sufrido el barrio, y el hijo de Lacoste sólo tiene certeza de un viejo árbol en el que solía trepar con los hijos de Tomás y de Inés. Me reconforto: lo realmente importante se encuentra en la literatura de Inés, no en las paredes de una casa. Así que guardo para otra ocasión mi cámara fotográfica y continúo con los recuerdos de Vitale:

Quizá Inés y Tomás la alquilaron en pleno verano; no lo recuerdo. Pero cuando llegó el invierno, Inés estaba allí sola casi todo el tiempo –supongo que alguno de los chicos iba ya a la escuela– y Tomás en su Biblioteca de la ALADI y viendo amigos. Y amigas.³¹⁰

Aunque el panorama de vida no resulta nada alentador, es en Montevideo donde sucede el encuentro con Onetti. Él les comenta a Inés y a Tomás que ha leído en una revista un cuento de una escritora mexicana, a quien admira y no conoce. Esa escritora es Arredondo, quien, de la emoción o de los nervios, no logra presentarse ante Onetti. Parece además que tal episodio resulta molesto para Tomás.

Desde 1962 Arredondo concluye su periodo de beca en el Centro Mexicano de Escritores. Sin embargo, su primer libro de cuentos aparece hasta tres años después (*La señal*, 1965), posterior a su etapa en Montevideo. Para 1963 sus cuentos sólo se han publicado en la *Revista Mexicana de la Literatura* y en la revista *Universidad de México*, por lo que Onetti pudo haber leído cualquiera de los siguientes cuentos: “El membrillo”, “La señal”, “La casa de los espejos”, “La Sunamita”, “Estar vivo” o “Estío”.

³¹⁰ *Ibidem*.

Durante su estancia en Montevideo, Arredondo escribe dos cuentos “La extranjera” y “Canción de Cuna”,³¹¹ y aunque ninguno de los dos pertenece a los cuentos estudiados en la poética del amor, es notable la sensación de desencanto y de exilio, de no pertenencia a éste ni a ningún otro mundo, es persistente también el sentimiento de soledad que cala hasta los huesos y que se vive como fisura.

Hay otra instancia además que marca el paso de Arredondo por Montevideo: la publicación de “La Sunamita” en el periódico *Marcha*, el 7 agosto de 1964, en la sección titulada “La generación hispanoamericana del medio siglo”. Junto a la publicación de “La Sunamita” aparece un fragmento de la novela *La casa en la playa* de García Ponce. Ángel Rama, entonces director de *Marcha*, abre la segunda sección del periódico con un ensayo titulado “Una generación creadora”, donde expone la importancia de conocer la escritura que se gesta en otros países para vencer la pésima comunicación editorial y concretar así la posibilidad de una literatura hispanoamericana.

Hasta el presente [la literatura hispanoamericana] no es otra cosa que la suma, con algunas correcciones estructurales, de las literaturas nacionales. Paradójicamente, ocurre que estas literaturas, aunque viven en muchos casos enteramente separadas (los colombianos nada saben de lo que pasa en el Uruguay y los uruguayos nada de lo que ocurre en Perú) registran un paralelismo sincrónico sorprendente. Cuando se enfrentan autores, corrientes artísticas, concepciones estéticas, de unos y otros países, se descubre, por debajo de las reconocidas diferencias comarcales, ritmos de desarrollo y problematización muy similares.³¹²

Según Pablo Rocca, el interés por publicar a autores latinoamericanos, la mayoría casi desconocidos, parte de otro interés, el proyecto que Rama consolida en función de tres líneas:

³¹¹ Cfr. ALBARRÁN, Claudia, *op. cit.*, pp. 120-122, 250.

³¹² RAMA, Ángel, *Marcha*, 7 de agosto de 1964, Montevideo, Uruguay.

Los otros autores latinoamericanos que publican de manera especial en este número son: Lisandro Otero, Ernesto Cardenal, Jaime García Terres, Mario Vargas Llosa, Rubén Bonifaz Nuño, María Elena Walsh, Augusto Monterroso, Marta Traba, Margarita Aguirre, Mercedes Valdivieso, Amelia Biagini, Beatriz Guido, Juan Gelman, José Donoso, Enrique Lihn, Álvaro Cepeda Samudio, Roberto Fernández Retamar, Noé jirik, Juan José Saer, Pablo Armando Fernández, Claudio Giaconi, Iverna Codina, Francisco Urondo, Marco Antonio Montes de Oca, Rosario Castellanos y Carlos Fuentes.

- 1) El relevamiento de la obra emergente y de la obra crecida.
- 2) La visión panorámica de pasado reciente y de lo que aún estaba en movimiento sobre áreas inexploradas por los críticos de toda América.
- 3) La polémica sin pausas en defensa del socialismo (...)

Esta función representante se aquilató con los latinoamericanos, ya no incorporados en aluvión y sin tasa, sino seleccionados cuidadosamente por sus cualidades removedoras.³¹³

Lo que importa aquí son esas cualidades removedoras que ponen en diálogo las voces latinoamericanas: me refiero al principio de identidad y al problema de lo sagrado. *Marcha* contribuye a la difusión internacional de García Ponce y de Arredondo. El paso de Arredondo por Montevideo no fue completamente estéril: alguien tuvo que leerla, alguien tuvo que escucharla.

Es nuevamente la poeta Ida Vitale, quien nos cuenta cómo, finalmente, Inés decide regresar a México, concluyendo así una etapa de su vida:

Inés enfermó. Una vez debí manejar su auto grande para llevarla al médico, en el centro. Ella no se atrevía a usarlo fuera de la Rambla y las avenidas y su médico estaba precisamente en una calle, Cuareim en ese entonces, muy empinada y de piedra, que los sádicos usaban para tomar exámenes de manejo. Yo, acostumbrada a una pequeña Renault, estaba tan aterrada como ella, sobre todo a la hora de estacionar. Por eso recuerdo este episodio de manera muy nítida, pero no me pareció discreto preguntarle a Inés cuál era exactamente su problema. Aparte de Tomás, claro. Sé que tenía que tomar unas pastillas que la obligaban a beber agua todo el tiempo. Y ella se afirmaba en esto para no querer salir.

El invierno entró con todo rigor, el Uruguay estaba en una de sus crisis. Una de las angustias de la temporada era conseguir kerosene para las estufas y había que hacer cola para ello. Un día, Francisco, creo, llegó de la playa con gran alboroto. No era habitual, pero a veces un témpano mayor que otro derivaba desde la Antártida y se acercaba a nuestras costas con algún pingüino, que luego llegaba a nado. Para Inés, el pingüino indicó el límite. Quizá imaginó que tras él llegaría la nieve. Resolvió que ya Montevideo había durado demasiado. Lo entendí.

³¹³ ROCCA, Pablo, *35 años en Marcha*, pp. 176-177.

Años después, ya en México con Enrique, Inés casada con Carlos, que la adoraba y cuidaba, volví a verla. Enrique y ellos se hicieron amigos. Ella presentaba a su enfermedad como "Federico".

iii. "El Aleph" y la poética del *voyeur*

Repasemos brevemente la anécdota de "El Aleph". Beatriz Viterbo ha muerto. Cada año, el narrador visita la casa de Beatriz, ahí saluda al padre y al primo hermano Carlos Argentino Daneri. Años después, Carlos Argentino comparte con el narrador algunos de sus poemas, su intención es hacer un poema de la tierra y "versificar toda la redondez del planeta".³¹⁴ Tiempo después, están a punto de derruir la antigua casa de Beatriz. Carlos Argentino, aparentemente enloquecido, llama por teléfono al narrador: es imposible que destruyan la casa, al interior, en el sótano del comedor, en el escalón decimonono está el Aleph, sin él, no podrá terminar su poema. Finalmente, la casa es destruida y el poema es publicado.

Desde un inicio las correspondencias saltan. La fuerza que el *voyeur* atribuye a la descripción, cuyo mejor efecto se encuentra en la descripción de un retrato (movimiento y parálisis de la imagen femenina), es similar a la mirada del narrador cuando espera ser recibido por la familia de Beatriz. En la pequeña sala tiene la oportunidad de estudiar los múltiples retratos: Beatriz de perfil, a colores, tres cuartos, sonriente; Beatriz en su primera comunión; Beatriz el día de su boda; Beatriz después del divorcio. Los nombres de Camila, la amiga de D. y Liliana entran en relación con el nombre de Beatriz y con esa manera de tratar de definir las a partir de lo diverso. El concepto tradicional de identidad encuentra aquí su primera fractura: no se busca la unión sino la dispersión, sólo en esa evidencia existe la posibilidad de atraparlas. No por nada Beatriz posee unas "grandes y afiladas manos hermosas",³¹⁵ cualidad que también la aproxima, al menos físicamente y de primera entrada, a la Roberte de Klossowski.

³¹⁴ BORGES, Jorge Luis, "El Aleph", *Ficcionario*, p. 203.

³¹⁵ *Idem*, p. 201.

Y así como el *voyeur* precisa de un tercero, el narrador cuenta con Carlos Argentino y con su ambición de escribir un poema de la tierra. No obstante, advierte el narrador, “el trabajo del poeta no estaba en la poesía; estaba en la invención de razones para que la poesía fuera admirable”.³¹⁶ Por eso, como poeta demasiado racional, Carlos Argentino requiere a su vez de un artista, cuyo trabajo consista en la creación de la poesía misma (ya de por sí admirable) y no en su justificación.

Gracias a Paz, sabemos que la poesía es otro de los nombres de lo sagrado. Gracias a Borges, sabemos que el Aleph también es otro de esos nombres, “uno de los puntos del espacio que contiene todos los puntos”.³¹⁷ Atestiguar su presencia es la encomienda que comparten tanto el *voyeur* como el narrador. Carlos Argentino tira la piedra, pero esconde la mano.

Borges ubica al Aleph en un sótano, representación del infierno, mas no necesariamente entendido a la manera de Dante, “Baja; muy en breve podrás entablar un diálogo con *todas* las imágenes de Beatriz”,³¹⁸ sino del mundo que se desconoce y que, por lo tanto, atemoriza. “El sótano es (...) locura enterrada, drama emparedado”,³¹⁹ advierte Bachelard. En vida, el narrador nunca pudo comulgar con todas las imágenes de Beatriz. Muerta podrá hacerlo. ¿No es éste el deseo del *voyeur*? ¿No sacrifica a su pareja para contemplarla?

El narrador desciende al infierno, a la visión de Beatriz: “vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra”.³²⁰ Es el poema que Carlos Argentino anhela escribir, la letra como territorio y que –aún persiste la duda– ¿acaso crea?

Embargado de veneración y de lástima, el narrador contempla lo sagrado y, al igual que Acteón, se colma de verbal impotencia. “Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo

³¹⁶ *Idem*, p. 203.

³¹⁷ *Idem*, p. 206.

³¹⁸ *Idem*, p. 207.

³¹⁹ BACHELARD, Gaston, *op. cit.*, p. 51.

³²⁰ BORGES, Jorge Luis, *op. cit.*, p. 209.

trasmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca?”³²¹ La desesperación del escritor es ocasionada por la falta de coincidencia: no hay un tiempo, no hay un código compartido entre el escritor y el lector, y aunque se experimente lo simultáneo se tiene que recurrir a la enumeración porque el lenguaje, como herramienta que permite decir, es necesariamente sucesivo, lo que comprueba el carácter simbólico del Aleph y su excedente de sentido. No es coincidencia entonces que en “Retrato”, García Ponce utilice casi las mismas palabras de Borges para tratar de explicar la aparición de Camila: “Llego ahora al inefable centro de mi relato. Aquí comienza mi desesperación de escritor”.³²² Lo que ambos autores pretenden es una tarea imposible: apalabrar lo que carece de palabras.

Si el concepto de identidad nos acerca al concepto de lo sagrado, lo hace a partir de un juego de reflejos y de vacíos. A través del papel de la mujer se observa que la identidad no se conforma de la unión sino de la fragmentación; ésta, a su vez, encuentra su punto más álgido en la muerte (grado máximo de disolución). Al enfrentarse a la muerte, ya sea física (“El Aleph”) o simbólica (*voyeur*), se entra de inmediato al terreno de lo desconocido. Bajo una dimensión humana, el lenguaje es el único recurso. Aunque en realidad es una nueva trampa: al acercarse a lo desconocido el lenguaje sólo puede guardar silencio, no hay semánticas ni lingüísticas que ahí funcionen. Por eso, el papel del artista (del narrador, del poeta, del *voyeur*) es medular: lo único posible son las aproximaciones, las maneras en que se vuelve a narrar un mismo suceso; lo único posible es el artificio.

“Tal vez entonces el carácter de toda identidad es la imposibilidad de definirla y por tanto su inexistencia, aun en términos gramaticales”,³²³ escribe García Ponce. Y si no se puede definir el carácter de la identidad tampoco puede definirse lo sagrado (de hecho, desde un inicio mis preguntas son ociosas). Carlos Argentino, en su deseo de escribir un poema de la tierra, regala una esfera donde reina la “cacofonía” y el “caos”. García Ponce opina al respecto: “en un intento de crear una imagen de la totalidad, de

³²¹ *Idem*, p. 208.

³²² “Retrato”, p. 356.

³²³ GARCÍA PONCE, Juan, *La errancia sin fin: Musil, Borges, Klossowski*, p. 14.

lo Uno, nos entrega, como el único recurso a su alcance para expresarlo, una descripción del caos. Es en éste donde se encierra el incomunicable infinito”.³²⁴

iv. “El infierno tan temido” y la poética del amor

Me resulta difícil luchar contra el pesimismo de Onetti, es más sencillo dejarse envolver.

En “El infierno tan temido” conocemos la historia de Risso y de Gracia César: él es un periodista viudo con una hija, ella una joven actriz, después de un corto noviazgo ambos deciden casarse. Luego, sin más, desde un presente donde ya están separados, Risso comienza a recibir fotos de ella con otros hombres. Y como intuyendo que llegará el día en que él rompa las fotos o simplemente no abra las cartas, ella comienza a repartirlas entre los conocidos de Risso para, finalmente, hacerle llegar una foto a la hija.

Onetti y Arredondo muestran la ración de paraíso que le corresponde a cada historia de amor, donde todo es natural y edénico, donde las cosas fluyen: “Gracia César, hechura de Risso, segregada de él para completarlo, como el aire al pulmón, como el invierno al trigo”.³²⁵ Es la primera estancia de los amantes, cuando las cosas, los sucesos y las personas se perciben como parte del otro. Sentimiento de armonía donde no existe el dos, sobrevive el uno.

Gracia César

(...) estaba segura de la infinitud del universo del amor, segura de que cada noche les ofrecería un asombro distinto y recién creado. –Todo –insistía Risso–, absolutamente todo puede sucedernos y vamos a estar siempre contentos y queriéndonos. Todo; ya sea que invente Dios o inventemos nosotros.

Algo pasó, algo rompió la felicidad de la pareja, no se sabe qué. Las palabras de Risso resultan proféticas: inventa Dios o inventan ellos una nueva manera de lastimarse, de

³²⁴ *Idem*, p. 36.

³²⁵ ONETTI, Juan Carlos, “El infierno tan temido”, *Cuentos completos*, p. 217.

mantener su relación en el rencor. Se sabe que la culpa es de Risso y que con las fotos Gracia César lo único que hace es vengarse. Se sabe cómo se despliega esa venganza, pero no cómo surge la primera traición. Lo que importa es el sufrimiento de Risso, su aniquilamiento. Llegado el momento, la unión se fractura y uno de los miembros de la pareja pierde a diferencia del otro: es el final que padecen Raúl, Manuel y Fernando.

La historia de los amantes se repite tanto en los cuentos de Arredondo como en el cuento de Onetti: el paraíso es posible gracias a la existencia del infierno, ese infierno se anticipa en un gesto (en la relevancia del beso en “Olga” o en la mirada de “Mariana”, por ejemplo) o en la aparición de un elemento externo que contamina la aparente calma (la primera foto de Gracia César). El infierno mayor es padecer la entrega de la mujer a otro hombre, tal y como sucede en cada uno de los cuentos mencionados.

Siguiendo a Bataille,³²⁶ el movimiento es el siguiente: dos seres discontinuos intentan formar una continuidad, por un rato parece que lo logran, luego se descubre que esa primera continuidad es tan sólo un simulacro y que ese simulacro aguarda, paciente, la llegada de la verdadera continuidad (que es, finalmente, un nuevo simulacro). Durante el infierno, la pareja se precipita, no hacia la antigua discontinuidad (las cosas nunca vuelven a su estado original), sino hacia el arribo de un tercero, llámese Flavio u hombres anónimos en un hotel que tanto Mariana como Gracia César visitan. Tal vez –aventuro– la importancia de este tercer elemento radica en su poder de demostración: sólo entonces adviene la continuidad. Lo natural es que lo continuo se hermane a la muerte.

Onetti despliega una de las caras del amor: su lado perverso; ahí donde los personajes, en “la enloquecida necesidad de absolutos”,³²⁷ comulgan con la culpa y la venganza, con lo absurdo del amor, con su compasión y lástima. De tal suerte, se enlazan al “primer miedo del primer hombre sobre la tierra”.³²⁸ Y el primer miedo del

³²⁶ Cfr. BATAILLE, Georges, *El erotismo*.

³²⁷ *Idem*, p. 215.

³²⁸ *Ibidem*.

hombre se llama delirio, se llama también dios.³²⁹ Finalmente, la experiencia de lo sagrado.

Con un último dejo de lucidez, Risso cae en la tentación: “veía la muerte y la amistad con la muerte, el ensoberbecido desprecio por las reglas que todos los hombres habían consentido acatar, el auténtico asombro de la libertad”.³³⁰ Es el sentimiento de Manuel en “Olga”:

No podía creer que fuera así como debían de terminar los vagabundeos por las huertas, el echar chinitas en el río y los primeros besos. Este dolor desgarrado no tenía relación con todo eso: eran de naturaleza diferentes, dos cosas irreconciliables. Los motivos que tenían los otros para obrar como lo hacían eran exteriores, formulables en una conversación, pero sin validez alguna cuando uno se quedaba solo consigo mismo.³³¹

Aceptar la continuidad no es cosa fácil. Para llegar a ella existen múltiples caminos, tantos como el artífice es capaz de inventar. Borges crea el Aleph, García Ponce la ceremonia voyeurista, Arredondo provoca la pérdida del amor que desemboca en la locura o en la muerte de sus personajes. En el caso de Onetti, la continuidad acaece cuando Risso deja de luchar ante Gracia César y se rinde a su venganza. Risso comprende que ése es el único camino y —dócil, sacrificado— se sumerge en él. Al instante, la furia o la tristeza son reemplazadas por la piedad y la lástima. Sentimientos que lo apartan de Gracia César —aunque sólo por ella esto sea posible— y en mucho lo acercan a los personajes de Arredondo (pienso en Manuel y en Fernando).

Volteado en su cama, Risso creyó que empezaba a comprender, que como una enfermedad, como un bienestar, la comprensión ocurría en él, liberada de la voluntad y de la inteligencia. Sucedió, simplemente, desde el contacto de los pies con los zapatos hasta las lágrimas que le llegaban a las mejillas y al cuello. La comprensión sucedía en él, y él no estaba interesado en saber qué era lo que comprendía (...)³³²

³²⁹ Cfr. ZAMBRANO, María, *El hombre y lo divino*.

³³⁰ *Idem*, p. 225.

³³¹ “Olga”, p. 25.

³³² ONETTI, Juan Carlos, *op. cit.*, p. 225.

Este desplazamiento de emociones (amor, traición, venganza, furia, tristeza, piedad, lástima) permiten al amante realizar un ejercicio interpretativo, donde el círculo hermenéutico deviene en la comprensión de otro círculo: el del amor. La genialidad de Onetti radica en el sutil manejo de la ironía: el amante comprende que no hay nada que comprender o que no está interesado en saberlo. La comprensión sucede, simplemente, porque ya se han recorrido antes los cinco niveles: lectura y análisis de las fotografías de Gracia César con otros hombres, interpretación de esas fotografías, Risso sabe que él es el culpable (reflexión hermenéutica), acepta su culpa y acepta la venganza de Gracia César (apropiación), finalmente, no hay nada que comprender (autorreflexión); la pregunta sobre el principio de identidad como recurso que aproxima a lo sagrado se encuentra vacía desde un inicio.

v. Buscadores de absolutos

Un asunto me parece claro en los cuatro autores: la manera como la identidad se forja a partir de la disolución. Ya se ha visto cómo ésta opera en Borges y en García Ponce y, aun con sus diferencias, esto mismo sucede en Onetti y Arredondo.

Mariana dibuja en su libreta, Mariana en el auto con Fernando, Mariana en el altar, Mariana con hijos, Mariana en un hotel con otros hombres, cada una son imágenes que Fernando anhela poseer y que, como amante –también como *voyeur*– sólo consigue con la muerte de Mariana. Olga en la huerta, Olga bailando con Flavio, Olga en el altar, Olga en el pórtico de su casa. Wanda en los sueños de Raúl, Wanda niña, Wanda mujer, Wanda sirena. Bajo otra dinámica, y aún y cuando Risso es forzado a ver, cada una de las fotografías le brinda distintas imágenes de Gracia César.

La imagen fragmentada de los personajes femeninos encuentra su correspondencia con el estar fragmentado de los personajes masculinos. Como buscadores de absolutos, Borges, Onetti, García Ponce y Arredondo saben de lo ilusorio de su empresa, aún así se detienen en la contemplación de un retrato, tropiezan en el decimonono escalón o vagabundean por una huerta. Sus personajes se arriesgan,

se juegan la vida, se fragmentan y apuestan a experimentar lo sagrado. “La *experiencia interior* del hombre es dada en el instante en el que, rompiendo la crisálida, tiene conciencia de desgarrarse él mismo”, explica Bataille. En cada cuento tenemos una galería de seres desgarrados. No podía ser de otra manera.

En el fondo, todos los amantes sucumben ante el poder de la mirada o todos los amantes son voyeuristas. El resultado es conocido: el que ve tiene que pagar su cuota, Acteón se convierte en ciervo. Por eso, cuando el amante comprende, las historias se terminan. ¿Por qué? Porque lo sagrado es incompresible. Porque no hay nada para comprender, porque no hay palabras para comprenderlo, porque el excedente de sentido rebasa al lenguaje, porque sólo hay un perro que ladra a la luna,³³³ porque el absoluto no puede conservarse.³³⁴

Concluyo entonces con una cita de Onetti que me parece resume mi propósito inicial: “Y llegó a pensar que, siempre, el amante que ha logrado respirar en la obstinación sin consuelo de la cama el olor sombrío de la muerte, está condenado a perseguir –para él y para ella– la destrucción, la paz definitiva de la nada”.³³⁵

³³³ Cfr. KLOSSOWSKI, Pierre, *El baño de Diana*.

³³⁴ Cfr. GARCÍA PONCE, Juan, *La errancia sin fin*.

³³⁵ ONETTI, Juan Carlos, *op. cit.*, p. 223.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía de Juan García Ponce

GARCÍA PONCE, Juan, *Teología y pornografía. Pierre Klossowski en su obra: una descripción*, Era, México, 1975.

_____, *El reino milenarío*, Pre-textos, España, 1979.

_____, *La errancia sin fin: Musil, Borges, Klossowski*, Anagrama, Barcelona, 1981.

_____, *La invitación*, Joaquín Mortiz, México, 1984.

_____, *Apariciones* (antología de ensayos), FCE, México, 1987.

_____, *Las formas de la imaginación. Vicente Rojo en su pintura*, FCE, México, 1992.

_____, *Crónica de la intervención*, Letras mexicanas, CONACULTA, México, 1992.

_____, *Pasado presente*, FCE, México, 1993.

_____, *De ánima*, Joaquín Mortiz, México, 1995.

_____, *Inmaculada o los placeres de la inocencia*, FCE, México, 1995.

_____, *Novelas breves. Figura de paja, La presencia lejana, La vida perdurable, El libro, El nombre olvidado, Unión, El gato*, Alfaguara, México, 1996.

_____, *Cuentos completos*, Seix Barral, México, 1997.

_____, *De viejos y nuevos amores*, Joaquín Mortiz, México, 1998.

_____, *Las huellas de la voz. Imágenes literarias*, Joaquín Mortiz, México, 2000.

_____, *La cabaña*, Joaquín Mortiz, México, 2000.

_____, *La casa en la playa*, Joaquín Mortiz, México, 2000.

_____, *Autobiografía precoz*, Océano, CONACULTA, México, 2002.

_____, *Imagen primera*, prólogo de Magda Díaz y Morales, México, Universidad Veracruzana, 2007, (serie conmemorativa Sergio Galindo).

Bibliografía de Inés Arredondo

ARREDONDO, Inés, *Río subterráneo*, Joaquín Mortiz, México, 1979.

_____, *Obras completas* (“La verdad o el presentimiento de la verdad”, *La señal*, *Río subterráneo*, *Los espejos*, *Acercamiento a Jorge Cuesta*), Siglo XXI, México, 1988.

_____, *Historia de una verdadera princesa*, SEP, México, 1984 (con ilustraciones de Enrique Rosquillas).

Bibliografía sobre Juan García Ponce

BRÚ, José (compilador), *Acercamientos a Juan García Ponce*, Universidad de Guadalajara, México, 2001.

DÍAZ Y MORALES, Magda (presentación), *Juan García Ponce y la generación del medio siglo*, Universidad Veracruzana, México, 1998.

_____, *El erotismo perverso de Juan García Ponce. Lenguaje y silencio*, México, Universidad Veracruzana, 2006.

GÓMEZ CARRO, Carlos (et al), *Tema y variaciones de literatura. La novela mexicana del siglo XX*, División de Ciencias Sociales y Humanidades, UAM-Azcapotzalco, 2003.

LUGO, José Antonio, *La inocente perversión: mirada y palabra en Juan García Ponce*, CONACULTA, México, 2007.

MARTÍNEZ-ZALCE, Graciela, *Pornografía del alma. Ensayos sobre la narrativa de Juan García Ponce*, Consejo Editorial de Yucatán, A.C., SEP, Programa cultural de las fronteras, México, 1986.

PELLICER, Juan, *El placer de la ironía. Leyendo a Juan García Ponce*, Difusión cultural UNAM, México, 1999.

PEREIRA, Armando (selección y prólogo), *La escritura cómplice*, Era, México, 1997.

PRADA OROPEZA, Renato, *Los sentidos del símbolo*, Universidad Veracruzana, 1990.

ROSADO, Juan Antonio, *Erotismo y misticismo. La literatura erótico-teológica de Juan García Ponce y otros autores en un contexto universal*, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, Editorial Praxis, México, 2005.

_____, *El engaño colorido*, Universidad de la Ciudad de México, México, 2003.

Tesis académicas sobre Juan García Ponce

Doctorado

BRUCE-NOVOA, John, *Los encuentros y desencuentros en la narrativa de Juan García Ponce*, Universidad de Colorado, 1974.

DÍAZ Y MORALES, María Magdalena, *La configuración del erotismo en Cinco Mujeres de Juan García Ponce*, Humanidades-Teoría Literaria, UAM-Iztapalapa, 2003.

ROSADO ZACARÍAS, Juan Antonio, *Misticismo y erotismo en tres novelas de Juan García Ponce: Crónica de la intervención, De ánima e Inmaculada y los placeres de la inocencia*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2002.

Maestría

MANRÍQUEZ BUENDÍA, Maritza, *La estética del voyeur en Juan García Ponce*, Maestría en Filosofía e Historia de las Ideas, UAZ, 2002.

SAULES ESTRADA, Salvador, *Mujeres: el elogio de la liviandad. Paradojas del deseo, la impudicia y la libertad femenina en tres novelas de Juan García Ponce*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2005.

Material hemerográfico

GARCÍA PONCE, Juan, siete expedientes, Departamento de Literatura, INBA, 1971-2005.

Sitios web

DÍAZ Y MORALES, Magda, "Sitio del escritor Juan García Ponce", www.garciaponce.com.

Bibliografía sobre Inés Arredondo

ALBARRÁN, Claudia, *Luna menguante. Vida y obra de Inés Arredondo*, Juan Pablos, México, 2000.

AVENDAÑO-CHEN, Esther, *Diálogo de voces en la narrativa de Inés Arredondo*, DIFOCUR Sinaloa, Universidad de Occidente, México, 2000.

BATIS, Huberto, "Presentación a Mariana", *Mariana*, Material de lectura, Dirección de Difusión Cultural, UNAM.

BRADU, Fabienne, *Señas particulares: escritora*, FCE, México, 1998.

CASTRO, Maricruz, Laura Cázares y Gloria Prado (editoras), *Escrituras en contraste. Femenino/masculino en la literatura mexicana del siglo XX*, Aldus, UAM, 2004.

ESCALANTE, Evodio, *Las metáforas de la crítica*, Joaquín Mortiz, México, 1998.
Juan García Ponce y la generación de medio siglo, Universidad Veracruzana, 1988.

ESPINASA, José María, *El tiempo escrito*, Ediciones sin nombre, México, 1995.

GARCÍA PONCE, Juan, *De viejos y nuevos amores*, Joaquín Mortiz, México, 1998.

MARTÍNEZ-ZALCE, Graciela, *Una poética de lo subterráneo: la narrativa de Inés Arredondo*, Fondo Editorial Tierra Adentro, México, 1996.

PATÁN, Federico, *El espejo y la nada*, Difusión Cultural UNAM, 1998.

SELIGSON, Esther, *La fugacidad como método de escritura*, Plaza y Valdés, México, 1988.

TORNERO, Angélica, *El mal en la narrativa de Inés Arredondo*, Casa Juan Pablos, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México, 2008.

ZAMUDIO, Luz Elena (coordinadora), *Lo monstruoso es habitar en otro. Encuentros con Inés Arredondo*, UAM-Iztapalapa, México, 2005.

_____ (et al), *Estudios literarios II, Estudios Lingüísticos y Literarios del Noroeste*, México, 2009.

Tesis académicas sobre Inés Arredondo

Doctorado

CRELIS, Susana, *La búsqueda del paraíso: la narrativa de Inés Arredondo*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1994.

Tesis de maestría

AGUIRRE, Rocío Romero, *Hacia una poética del silencio: acercamiento al pensamiento artístico de Inés Arredondo desde cuatro cuentos*, Humanidades-Teoría Literaria, UAM-Iztapalapa, 2007.

Material hemerográfico

ARREDONDO, Inés, un expediente, Departamento de Literatura, INBA, 1980-2004.

RAMA, Ángel, *Marcha*, 7 de agosto de 1974, Montevideo, Uruguay.

Email

Mensaje electrónico enviado por la poeta Ida Vitale, 30 de marzo de 2008.

Bibliografía general

- ACKERMAN, Diane, *Una historia natural del amor*, Anagrama, Barcelona, 2000.
- ARRIBAS JIMENO, Alejandro, *Bésame mucho... breve historia del beso*, Alianza, Madrid, 2004.
- BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*, FCE, México, 2002.
- BATAILLE, Georges, *El erotismo*, Tusquets, México, 1997.
- _____, *Las lágrimas de Eros*, Ensayo Tusquets, Barcelona, 2002.
- BAUDRILLARD, Jean, *De la seducción*, Cátedra, Madrid, 2005.
- BEUCHOT, Mauricio, *Perfiles esenciales de la hermenéutica*, IIFL Filológicas, UNAM, 1999.
- BÉROUL y Thomas, *Tristán e Isolda*, CONACULTA, Cien del Mundo, México, 1990.
- Biblia de Jerusalén*, revisada y aumentada, dirigida por José Ángel Ubieta, Desclée De Brouwer, Madrid, 1975.
- BLUE, Adrienne, *El beso. De lo metafísico a lo erótico*, Kairós, Barcelona, 1998.
- BORGES, Jorge Luis, *Ficcionario. Una antología de sus textos*, FCE, México, 1985.
- CALASSO, Roberto, *La literatura y los dioses*, Anagrama, Barcelona, 2002.
- CALVO, Tomás y Remedios Ávila Crespo (eds.), *Paul Ricoeur: los caminos de la interpretación. Symposium internacional sobre el pensamiento filosófico del Paul Ricoeur*, Anthropos, Barcelona, 1991.
- CAILLOIS, Roger, *El hombre y lo sagrado*, FCE, México, 1996.
- CARUSO, Igor, *La separación de los amantes*, Siglo XXI, México, 2005.
- CHANG, Jolan, *El Tao del amor y el sexo*, Plaza y Janés, Barcelona, 2002.
- CHEVALIER, Jean y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona, 1993.
- DE CÓRDOBA, Ibn Hazm, *El collar de la paloma*, Alianza, Salamanca, 2000.
- DE HITTA, Arcipreste, *Libro de Buen Amor*, Porrúa, México, 1990.
- DE LORRIS, Guillaume y Jean de Meun, *El libro de la Rosa*, Siruela, Madrid, 1986.
- DE ROUGEMONT, Denis, *Amor y occidente*, CONACULTA, México, 1993.

DOMÍNGUEZ CUEVAS, Martha, *Los becarios del Centro Mexicano de Escritores (1952- 1997)*, Aldus, México, 1999.

ECKER, Gisela (editora), *Estética feminista*, Icaria, España, 1986.

ELIADE, Mircea, *Tratado de historia de las religiones*, Era, México, 1998.

FERRARIS, Mauricio, *La hermenéutica*, Taurus, México, 2001.

FOUCAULT, Michael, *Historia de la sexualidad, 1-la voluntad de saber*, Siglo XXI, México, 2002.

_____, *Entre filosofía y literatura*, Paidós, Barcelona, 1999.

GADAMER, Hans-Georg, *Verdad y método*, II, Sígueme, Salamanca, 1993.

GARIBAY K., Ángel Ma., *Mitología griega. Dioses y héroes*, Porrúa, México, 2004.

GRAVES, Robert, *Los mitos griegos*, Alianza, Madrid, 2006.

GREIMAS, A.J., *La semiótica del texto: ejercicios prácticos. Análisis de un cuento de Maupassant*, Paidós, Barcelona, 1976.

Ixtapalapa. Escritoras latinoamericanas, UAM, núm. 37, julio-diciembre de 1995.

JAYADEVA, *Gíta Govinda*, Los pequeños libros de la sabiduría, Barcelona, 2001.

KLOSSOWSKI, Pierre, *La vocación suspendida*, Era, México, 1975.

_____, *El baño de Diana*, Tecnos, Madrid, 1990.

_____, *Roberte, esta noche*, Tusquets, Barcelona, 1997.

_____, *La revocación del Edicto de Nantes*, Tusquets, Barcelona, 1998.

KOJÈVE, Alexandre, *La dialéctica del amo y del esclavo en Hegel*, La pléyade, Buenos Aires, 1987.

KRISTEVA, Julia, *Al comienzo era el amor. Psicoanálisis y fe*, Gedisa, Barcelona, 2002.

LAO-TSE, *Tao Te Ching*, Saga, Argentina, 2004.

LE GOFF, Jacques, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Gedisa, Barcelona, 1996.

LONGO, *Dafnis y Cloe*, Apuleyo, *El asno de oro*, Porrúa, México, 2001.

MARCUSE, Herbert, *Eros y civilización*, Ariel, México, 1999.

MUSIL, Roberte, *Uniones*, Seix Barral, Barcelona, 1982.

- NABOKOV, Vladimir, *Lolita*, Compactos Anagrama, Barcelona, 2006.
- ONETTI, Juan Carlos, *Cuentos completos*, Alfaguara, Madrid, 2000.
- ORTEGA Y GASSET, José, *Misión del bibliotecario*, Revista de Occidente, Madrid, 1962.
- _____, *Estudios sobre el amor*, Biblioteca EDAF, Madrid, México, Buenos Aires, 2003.
- OVIDIO, *Metamorfosis*, introducción, versificación rítmica y notas Rubén Bonifaz Nuño, SEP, México, 1985.
- _____, *Las metamorfosis*, estudio preliminar de Francisco Montes de Oca, Porrúa, México, 1996.
- _____, *El arte de amar. El remedio del amor*, Biblioteca EDAF, Madrid, México, Buenos Aires, 2003.
- PAZ, Octavio, *El arco y la lira*, FCE, México, 1998.
- _____, *La llama doble. Amor y erotismo*, Seix Barral, México, 1988.
- _____, *Piedra de sol*, FCE, México, 1957.
- PLATÓN, *Diálogos*, Porrúa, México, 1990.
- PRADO, Gloria, *Creación, recepción y efecto. Una aproximación hermenéutica a la obra literaria*, Diana, México, 1992.
- REAGE, Pauline, *Historia de O*, Tusquets, Barcelona, 1998.
- RICOEUR, Paul, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, Siglo XXI, Madrid, 1999.
- _____, *La metáfora viva*, Trota, Cristiandad, Madrid, 2001.
- _____, *Freud: una interpretación de la cultura*, Siglo XXI, México.
- ROCCA, Pablo, *35 años en Marcha, (Crítica y Literatura en Marcha y en el Uruguay 1939-1974)*, División Cultura, Intendencia de Montevideo, 1992.
- STENDHAL, *Del amor*, Biblioteca EDAF, Madrid-México, 1998.
- VATSYAYANA, *El Kamasutra*, Edivisión, México, 2003.
- ZAMBRANO, María, *El hombre y lo divino*, FCE, México, 2001.
- ZUMTHOR, Paul (prólogo), *Cartas de Abelardo y Heloísa*, Hesperus, Barcelona, 1997.