



Si hubiera que escoger alguna cualidad para describir la figura literaria de José Emilio Pacheco, pensaría en la de un escritor completo; esto es, un polígrafo versátil y plural, una de las figuras tutelares de la mejor tradición de Alfonso Reyes.

La riqueza plural de la prosa de ficción de Pacheco —de lo realista a lo fantástico, de lo mítico a lo histórico, del microrrelato a la novela— es la que constituye el material de lectura crítica de *Miradas en vilo*. *La narrativa de José Emilio Pacheco*. Aquí se revela cómo Margherita Cannavacciolo, en los últimos años, se ha convertido en una aguda lectora crítica del autor mexicano dentro del ámbito universitario europeo.

Hace apenas unos cuantos días falleció de manera hartamente sorprendente José Emilio Pacheco. Si muy lamentable es su pérdida, nos queda por fortuna la plenitud de su obra literaria. En particular, la presente lectura crítica de Margherita Cannavacciolo nos ayuda a descubrir nuevos matices y ahondar en las profundidades de una admirable prosa de ficción.

Eduardo Ramos-Izquierdo

Université Paris-Sorbonne



BEATRIZ VITERBO EDITORA

Margherita Cannavacciolo

Miradas en vilo

60

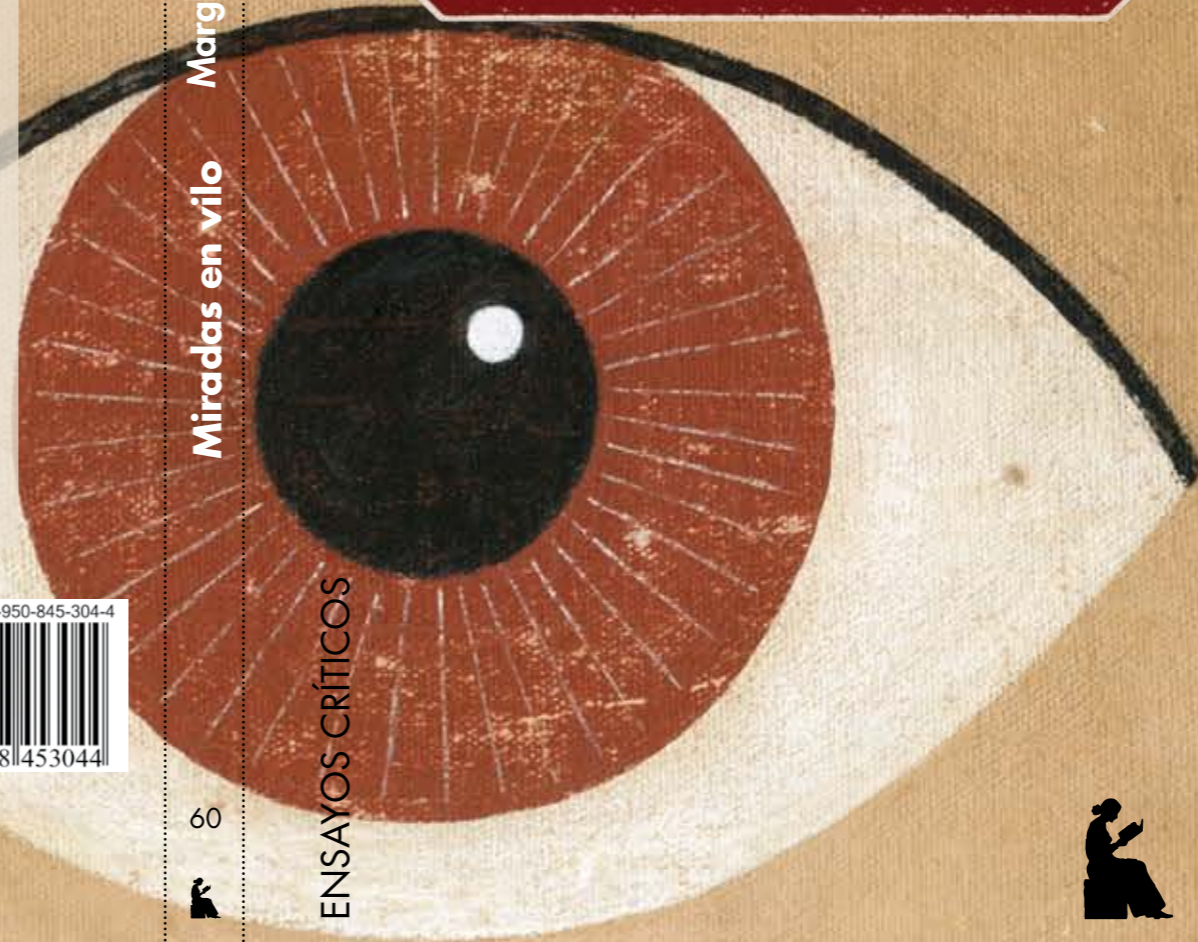


ENSAYOS CRÍTICOS

Miradas en vilo

La narrativa de
José Emilio Pacheco

Margherita Cannavacciolo



Margherita Cannavacciolo es doctora, investigadora y docente de literaturas hispanoamericanas en la Universidad Ca' Foscari de Venecia, en donde obtuvo el título de *Doctor Europaeus* en «Studi Iberici, Anglo-americani e dell'Europa Orientale». Ha publicado trabajos en revistas nacionales e internacionales sobre los mecanismos autobiográficos en Guillermo Cabrera Infante, las simbologías en la poesía de Jorge Luis Borges, los lenguajes mitológicos en las obras de Lydia Cabrera, Ernesto Cardenal, José Emilio Pacheco y Abilio Estévez, así como sobre los procesos de construcción del imaginario en las narrativas de la migración de Hebe Uhart, Griselda Gambaro y Nisa Forti. Es autora de la monografía *Habitar el margen*. *Sobre la narrativa de Lydia Cabrera* (Sevilla, Renacimiento, 2010).



Miradas en vilo

ENSAYOS CRÍTICOS

Miradas en vilo

La narrativa de José Emilio Pacheco

Margherita Cannavacciuolo

BEATRIZ VITERBO EDITORA

Cannavacciolo, Margherita

Miradas en hilo: la narrativa de José Emilio Pacheco. - 1a ed. -
Rosario : Beatriz Viterbo Editora, 2014.

208 p.; 20x15 cm.

ISBN 978-950-845-304-4

1. Estudios Literarios. I. Título
CDD 807

Biblioteca: *Ensayos críticos*

Ilustración de tapa: Daniel García

Armado de interiores: Recursos Editoriales

Primera edición: 2014

© Margherita Cannavacciolo, 2014

© Beatriz Viterbo Editora, 2014

www.beatrizviterbo.com.ar

info@beatrizviterbo.com.ar

Todos los derechos reservados. Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, transmitida o almacenada de manera alguna sin el permiso previo del editor.

IMPRESO EN ARGENTINA / PRINTED IN ARGENTINA
Queda hecho el depósito que previene la ley 11.723

Para Antonio, con devoción.
Para mis padres y mi hermano, con gratitud.
Para Davide, con amor.

“[...] el sentido propio de la obra de arte
no es en principio perceptible
más que como una deformación coherente
impuesta a lo visible”
Maurice Merleau-Ponty, *La prosa del mundo*, p. 140

“En esta materia de lo visible, todo es trampa”
Jaques Lacan, *Los Cuatro conceptos Fundamen-
tales del Psicoanálisis*, p. 100

Prólogo.

De los matices de la ficción

Si hubiera que escoger alguna cualidad para describir la figura literaria de José Emilio Pacheco, pensaría en la de un escritor completo; esto es, un polígrafo versátil y plural, una de las figuras tutelares de la mejor tradición de Alfonso Reyes.

Pacheco despliega, a lo largo de medio siglo, una obra poética vasta e intensa, atravesada por una saeta: el paso del tiempo. Una poesía de formas breves y de predominio de la metáfora, una poesía que es “testimonio / del momento que pasa”, “que dicta en su fluir / el tiempo en vuelo”.

Notable también resulta su producción de prosa crítica y ensayística; y, en particular, la de un periodismo cultural –siempre ágil y de legible erudición– que desde los años setenta hemos leído con placer en revistas y suplementos literarios. De igual manera imposible olvidar su oficio de editor, investigador y traductor de grandes escritores (el Eliot de los *Cuartetos* o el Beckett de *Cómo es*, por ejemplo), de antólogo (sobre el Modernismo), y en alguna ocasión de guionista (con Ripstein).

Ahora bien, desde mis lecturas juveniles me he sentido particularmente atraído por su prosa de ficción que comprende textos de variados matices genéricos. Primeramente, vale la pena recordar la

precocidad de los dos relatos breves de *La sangre de Medusa* (1958), *plaquette* de una docena de páginas publicada por Arreola en *Los Cuadernos del Unicornio*. Otros volúmenes de relatos son *El viento distante* (1963); *El principio del placer* (1972), libro que incluye cuentos y la novela corta, que da título al volumen; y *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales* (1990), en donde Pacheco reescribe sus primeros cuentos y reúne su prosa breve dispersa. Alguna vez tuve la ocasión de cotejar las dos versiones de “La sangre de Medusa” y sin dejar de apreciar la reescritura personal del Pacheco maduro, sigo apreciando esa primeriza reescritura, juvenil y contrastada del mito de la hazaña de Perseo con la “hazaña” del hombre agobiado contemporáneo. Ya desde este cuento aparece una vía temática muy presente en la obra del autor mexicano: la de la cotidianidad que encierra una densa potencialidad narrativa.

Por otra parte, aquel volumen –que si no me equivoco hasta la fecha no se ha vuelto a reeditar– muestra la voluntad de exigencia y rigor del autor consigo mismo. Efectivamente, la prosa de ficción de Pacheco –como las obras de Borges y de Paz, dos de sus grandes faros– es una obra siempre móvil, de continuas revisiones, modificaciones y reescrituras.

Pacheco publica también dos novelas. Una primera es *Morirás lejos* (1967), una aventura narrativa hartamente singular, tanto por su alcance experimental como por su calidad de obra abierta. La otra es *Las batallas del desierto* (1981), una novela corta de estilo fluido que reconstruye el México de mediados de siglo y que se ha vuelto un clásico del género.

La riqueza plural de la prosa de ficción de Pacheco –de lo realista a lo fantástico, de lo mítico a lo histórico, del microrrelato a la novela– es la que constituye el material de lectura crítica del presente volumen. En él se revela cómo Margherita Cannavacciuolo, en los últimos años, se ha convertido en una aguda lectora crítica del autor mexicano dentro del ámbito universitario europeo.

La lectura que la autora nos propone de las siguientes páginas privilegia la percepción de lo *visual* y parte del concepto de

mirada como categoría hermenéutica principal. Así pues, nos muestra el *ver* en su relación con el *poder* y el *conocer*. Su análisis es interdisciplinario y combina felizmente diversos enfoques: teórico-literarios, fenomenológicos, psicoanalíticos, de los *Trauma's Studies* y mitocríticos.

Comparto con ella, en su examen crítico, el valor y la funcionalidad de los términos “variación” y “constelación”. Su mirada en vilo crítica se estructura en primera instancia gracias a cuatro posibles variaciones conceptuales del *ver* aplicadas a un corpus representativo de cuentos que son: lo desautorizado, la distorsión, el vacío y el juego. Una segunda parte se construye mediante algunos trazos críticos que a partir de tres obras claves –“La sangre de Medusa” y las dos novelas cortas *El principio del placer* y *Las batallas en el desierto*– consigue recrear la cifra de un orden y un sentido de la obra.

Hace apenas unos cuantos días falleció de manera hartamente sorpresiva José Emilio Pacheco. Si muy lamentable es su pérdida, nos queda por fortuna la plenitud de su obra literaria. En particular, la presente lectura crítica de Margherita Cannavacciuolo nos ayuda a descubrir nuevos matices y ahondar en las profundidades de una admirable prosa de ficción.

Eduardo Ramos-Izquierdo
Université Paris-Sorbonne

Introducción

Al acercarse al extenso *corpus* literario de José Emilio Pacheco, es fácil intuir que se accede a un ámbito en donde los límites entre prosa y poesía quedan difuminados. La mirada del autor no es únicamente la poética, sino que también es la del narrador, periodista, guionista y crítico literario profundo conocedor de la tradición literaria mexicana, pero, al mismo tiempo, capaz de prescindirla, inscribiendo su creación en una dimensión de valores estéticos y éticos universales.

Si bien el conjunto de la producción del escritor mexicano gravita fundamentalmente sobre una intensa labor lírica, las secciones “Prosas” y “Prosa de la calavera”, incluidas respectivamente en los poemarios *Desde entonces* (1980) y *Los trabajos del mar* (1983), constituyen una muestra de la borrosidad de los confines genéricos, así como de la relevancia que los textos en prosa alcanzan dentro de la obra del autor. Lector omnívoro y escritor precoz, es precisamente en el ámbito de la prosa en donde Pacheco inicia su oficio de escritor, con la publicación del relato, “El tríptico del gato”, a los dieciocho años (1957) y del volumen *La sangre de Medusa* (1958) en la colección “Cuadernos del Unicornio” dirigida por Juan José

Arreola, libro compuesto por el cuento homónimo¹ y “La noche del inmortal”.

Pertenciente a la llamada “Generación de Medio Siglo”,² la labor narrativa de José Emilio Pacheco empieza con la adopción de una posición contraria al nacionalismo cerrado, que implica una perspectiva cosmopolita, una apertura hacia el exterior un pluralismo –“lo nacional es universal porque pertenece a todos” (4), afirma García Ponce– y un afán de universalidad, siempre subordinada a la calidad del texto, considerado como un valor en sí mismo. En esta línea, se colocan los cuentos contenidos en *El viento distante* (1963), la novela *Morirás lejos* (1967) y varios de los relatos de *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales* (1990), en que junto a los primeros cuentos pachequianos se reúnen textos de naturaleza heterogénea escritos entre 1956 y 1984, dispersos en revistas, periódicos y plaquetas hoy difíciles de encontrar.³ Esas obras responden al lema generacional “las ideas no tienen nacionalidad” (Ponce 11) y apuestan por un arte que no tiene necesariamente porque ser historicista o nacionalista, ni debe atender a los

¹ Véase Constelación, cap. 1.

² La voz “Generación de Medio Siglo” es utilizada por el historiador Wigberto Jiménez Moreno (1909-1985) y luego por Enrique Krauze en *Caras de la historia* (1983, 146) para englobar a los nacidos entre 1921 y 1935. El término evoca también a la revista *Medio Siglo* que, en sus inicios, llega a agrupar a muchos de los integrantes de esta generación. La crítica, sin embargo, ha solido aplicar esta expresión al grupo que participa y colabora con la *Revista Mexicana de Literatura*, en sus tres épocas: de 1955 a 1958 –con Carlos Fuentes y Manuel Carballo al frente–, de 1959 a 1962 –cuando aparecen el poeta Tomás Segovia y el filólogo Antonio Alatorre, y luego Segovia y Juan García Ponce como directores– y, finalmente, de 1963 a 1965, bajo la dirección de García Ponce.

³ *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales* en su versión definitiva se compone de cinco partes. La primera incluye los dos cuentos de la plaqueta de 1958 y el texto “Tríptico del gato”; la segunda recoge cuatro textos de 1960-1961: “El enemigo muerto”, “Teruel”, “Paseo en el lago” y “El torturador”; mientras que la tercera incluye 24 microrrelatos bajo el título común de “Mínima expresión” y “Cinco ficciones”.

preceptos localistas o folklóricos.⁴ Se trata de textos que entrañan una actitud renovadora frente a la cultura; en ellos se perfila una exploración estética abierta y plural como “defensa de los valores literarios” en sí mismos y “repudio a lo nacionalista, a lo oficialista, a lo ‘mexicano’” (González 39). Ese afán cosmopolita que aflora de los textos vincula a su autor también a generaciones anteriores, que participaban de la misma actitud cultural, como el Ateneo de la Juventud, el grupo de *Contemporáneos* y, más tarde, la generación de *Taller y Tierra Nueva*, creando así lo que Armando Pereira define una “continuidad en la diferencia” que ha sido también una constante en las letras mexicanas (40).

Los acontecimientos de 1968, año considerado axial en la cultura mexicana,⁵ marcan una apertura de la narrativa pachequiana hacia una revisión de las problemáticas y las contradicciones nacionales.

⁴ A través de una labor activa en revistas como *Revista de la Universidad de México* y *Revista Mexicana de Literatura*, José Emilio Pacheco y los integrantes de su generación manifiestan interés en los nuevos rumbos de la literatura nacional dedicándose a la tarea de reunir en sus páginas textos de autores mexicanos consagrados, así como de escritores que llegarán a ser reconocidos en la siguiente década, a la vez que promueven a muchos autores latinoamericanos que más tarde alcanzarán prestigio y reconocimiento internacional, como Julio Cortázar, José Lezama Lima, Emilio Adolfo Westphalen, Fernando Charrá Lara, Gabriel García Márquez, Álvaro Mutis, Cintio Vitier, entre otros. Un ejemplo es el artículo firmado por José Emilio Pacheco, titulado “Dos opiniones sobre *La muerte de Artemio Cruz*”, publicado en el número 12 –agosto de 1962– de la *Revista de la Universidad de México*. Al mismo tiempo, junto al trabajo en el frente nacional, sobresale la apertura internacional, puesto que se editan traducciones de autores europeos y norteamericanos inéditos o poco conocidos en México –Pavese, Joyce, Mann, Musil, Miller, Barthes, Camus, Bonnefoy, Auden, entre otros–, y antologías de poesía y narrativa de distintas latitudes.

⁵ Los sucesos de 1968 descubren la condición real del México de la estabilidad política y el desarrollismo de los gobiernos de Miguel Alemán (1946-1952), Ruiz Cortines (1952-1958), así como de la norteamericanización institucionalizada por Adolfo López Mateo (1958-1964). A partir de ese año se inicia el derrumbe de la fachada del consenso social del sistema, así como empieza la reorganización de la estructura política como “apertura democrática” bajo el gobierno de Luis Echevarría (1970-1976).

Sin abandonar el anhelo cosmopolita, en *El principio del placer* (1972), José Emilio Pacheco añade a los relatos que reflejan las experimentaciones de la nueva literatura hispanoamericana una reflexión social a través de la novela breve que da nombre al volumen. Mediante la forma diarística, las impresiones del adolescente protagonista representan no sólo una incursión en su alma, sino también una reflexión despojada de toda aura moral sobre las contradicciones de la clase media mexicana de aquellos años.

La misma actitud revisionista de los años setenta sigue en la década de los ochenta –en línea con la que animará la nueva novela histórica hispano-americana mexicana e hispano-americana– en *Las batallas en el desierto* (1981), última novela de José Emilio Pacheco, a través de la mirada intimista que el protagonista niño brinda de la sociedad mexicana de 1948. En el trasfondo de la historia personal del personaje se describen los problemas del gobierno de Miguel Alemán, la influencia en la cultura popular proveniente de Estados Unidos, así como la moral ambivalente del México de los años 40.

Objeto del presente trabajo, sin embargo, no es el análisis de la relación que la narrativa de José Emilio Pacheco establece a nivel temático con la Historia nacional y continental, trabajo ya llevado a cabo por Yvette Jiménez de Báez, Diana Morán Garay Edith y Negrín (1979), y que se inscribe dentro de una más amplia preocupación por la sustancia y el paso del tiempo. La investigación considera la narrativa breve de José Emilio Pacheco a partir de la publicación de “La sangre de Medusa” (1959) hasta la de *Las batallas en el desierto* (1982), producción que no ha sido examinada por quienes han estudiado la prosa o la poética del autor.⁶

⁶ Se ha elegido examinar la novela *Morirás lejos*, en cuanto ya objeto de la mayoría de los estudios sobre la prosa pachequiana y por necesitar un acercamiento crítico distinto del que se propone en este trabajo, puesto que aborda un tema histórico de las dimensiones del holocausto y lo vincula a la reflexión metatextual, tanto sobre el proceso de escritura de la ficción y de la Historia, como sobre el proceso de recepción. A este propósito, se remite a la amplia bibliografía crítica publicada

Situado en el camino delineado por la bibliografía crítica dedicada a la producción en prosa del autor,⁷ el estudio se adentra en la complejidad del universo narrativo pachequiano desde una perspectiva que considera su aspecto universal y se acerca a un

acerca de la novela, dentro de la cual se señalan los artículos de Raúl Dorra (1983 y 1993) que analizan el desplazamiento hacia lo “testimonial” con respecto a lo “literario” que se da en la segunda edición del texto (1983), y ponen de relieve la dimensión ética que sustenta la escritura, a la vez que el alejamiento de la llamada “literatura comprometida por el espacio de acción de una esencial inseguridad que dibuja (1993); el de Peter G. Broad (2006) que estudia el desarrollo de la voz autorizada a través de las múltiples voces narrativas; el de Mayuli Morales Faedo (2006) que aborda la novela a partir de la temática de la reescritura, explorando las diferencias entre las dos ediciones de la misma y analizando la relación entre los cambios aportados y el concepto de literatura desarrollado en la novela; el de Noé Jitrik (2006), que traza un recorrido por el proceso de escritura de la novela y su articulación temática; el de Susana Zanetti (2002), que examina el papel del narrador y su fragmentación en distintas voces en la novela. Es importante señalar, además, el análisis de la presencia de la reflexión histórica en la conformación de la novela presente en el estudio de Yvette Jiménez de Báez, Diana Morán Garay y Edith Negrín (1979). Raymond L. Williams y Blanca Rodríguez (2002) presentan *Morirás lejos* como una de las primeras novelas mexicanas en manifestar las características de la posmodernidad, entre las cuales la principal consiste en la presentación de diversas versiones de la “verdad”.

⁷ Entre los trabajos críticos acerca de la narrativa breve de José Emilio Pacheco destacan los artículos de Monika Van Rest (1978) sobre el cuento “La sangre de Medusa”, Cynthia Duncan (1985) acerca de las modalidades fantásticas adoptadas por el autor, Edith del Rosario Negrín Muñoz (1978) y Russell M. Cluff (1987) sobre las temáticas temporales, Alicia Borinsky (1993) y Pablo Brescia (1998) sobre la imagen de la ciudad en la narrativa del autor, Brenda Ríos Hernández (2003) acerca del relato “Cuando salí de La Habana, válgame Dios” contenido en *El principio del placer*, y María Ángeles Pérez López (2004) sobre el microcuento. Con respecto a los trabajos monográficos, se señalan el ya citado estudio sobre la relación entre Historia y ficción llevado a cabo por Yvette Jiménez de Báez, Diana Morán Garay y Edith Negrín (1979); la investigación doctoral de Jesús de Ramos acerca de la concepción posmoderna del tiempo en los cuentos del autor (1992) y el análisis de “Las batallas en el desierto” mediante la teoría del reflejo llevado a cabo por Rafael Sánchez Osés. Destacan, además, las dos recopilaciones de ensayos heterogéneos a cargo de Hugo J. Verani (1985) y de Pol Popovik Karic y Fidel Chávez Pérez (2006).

tema todavía no considerado. A partir de la utilización como categoría hermenéutica del concepto de mirada, se ponen de relieve a nivel temático las problemáticas relacionadas con la mirada como instrumento de acceso a la otredad del mundo y de la identidad, y se analizan, a nivel formal, los conflictos generados por la imposibilidad última que los personajes experimentan de una acción visual abarcadora.

El primer concepto que guía el examen crítico es la relación que ocurre entre ver y poder, a partir de la idea enraizada en la antigüedad griega de la superioridad asociada a la vista por encima de la fuerza física. La contienda entre Polifemo y Ulises en el libro noveno de la *Odisea*, el desafío de Prometeo a Zeus, así como el relato platónico del anillo de la invisibilidad de Giges, para citar sólo algunos de los muchos ejemplos que provee la tradición clásica, dan cuenta de la supremacía de la capacidad de controlar las funciones conectadas con el acto de ver y ser visto con respecto a la *bía* y el *krátos*.

Retomando la estructura del Panóptico de Jeremy Bentham (1791), que permite a un vigilante observar a todos los prisioneros sin que éstos puedan saber si están siendo observados o no pero advirtiendo inconscientemente el peso de la mirada; en el siglo XX, Michael Foucault, en *Vigilar y castigar* (1979), hace depender el desequilibrio en las relaciones de poder de una asimetría en las condiciones de visibilidad de los distintos sujetos. Extender y reforzar el poder tiende a coincidir con la ampliación de las funciones de la mirada, puesto que cuanto más se está expuesto a la mirada del otro, tanto más se está en una condición de sustancial sumisión, sobre todo si a la propia visibilidad le corresponde la presencia invisible del que está en la condición de observar.

El segundo paradigma de indagación, en este sentido, es el vínculo entre la actividad visual –la mirada– y la actividad cognoscitiva. Como es sabido, en el mundo griego clásico, en particular, el privilegio de la vista se debe a la sustancial identidad entre los términos que designan formas y contenidos del ver y el conocer; el término *idéa* remite al mismo tiempo al acto de ver (*idéin*) y al

núcleo de la actividad cognoscitiva, que consiste en la construcción de un edificio cuyos elementos constitutivos son las ideas. Para remarcar la relación entre ver y conocer, Umberto Curi habla de un “andare dentro, comprensibile solo se riferito alla capacità che gli occhi possiedono di dare accesso a ciò che è dentro la realtà di qualcosa, rendendola *visibile*” (10). El papel decisivo de la vista como dinámica de conocimiento se subraya en el relato platónico de la caverna en el libro VII de la *República*, donde la limitación de la mirada coincide con un conocimiento equívoco de la realidad. La restricción que, en principio, el ser humano sufre por ser cautivo de las sombras, se refleja en el lenguaje, que es la representación de lo que los hombres ven, donde lo que son solamente las sombras se describen como si fueran los objetos mismos. De aquí que el proceso de formación de los hombres, que los llevará al final a conquistar una más adecuada capacidad de utilizar el *logos*, se identifica con la liberación de la mirada.

A partir de la distinción platónica entre *εἶδος* y *εἶδωλον*, y de la consideración de la idea (*εἶδος*) como matriz de la imagen sensible (*εἶδωλον*), una larga y compleja trayectoria filosófica –de Aristóteles a Berkley– sienta las bases para que en el siglo XX se otorgue cada vez más centralidad a la percepción en el ámbito de la función cognoscitiva y, por lo tanto, al papel dominante de la vista en la exploración y en el proceso hermenéutico de la realidad.⁸ El constante cruce e intercambio entre los niveles de la visibilidad y

⁸ El estudio de Rudolf Arnheim (1969) explora las problemáticas de la percepción visual relacionada con la producción artística, destacando la centralidad de la percepción por el hecho de que también los conceptos a alto nivel de abstracción no se pueden comprender sino a través de un proceso de visualización mental. En la misma línea se coloca también el trabajo de Ellen Handler Spitz (1988). Por su parte, W.J.T. Mitchell (1986) contribuye a trazar la tradición filosófica que establece correspondencias entre vista y metafísica, y que afirma la reciprocidad entre mirada y realidad. El vínculo entre la actividad de mirar y el conocimiento de la realidad se reafirma también en el análisis de tipo lingüístico llevado a cabo por Walter Ong (1989) acerca de los términos ingleses basados en la actividad visual y utilizados, a la vez con respecto a la actividad intelectual.

el conocimiento es la dinámica privilegiada que sustenta la idea de valoración crítica de la realidad como visión o –en palabras de Heidegger– como “imagen del mundo” (1996: 77-101). La envergadura atribuida a la acción y el acto de ver como fundadores el conocimiento, es reconocida por el mismo filósofo en “Ciencia y Meditación” al examinar el significado del término “teoría” y su origen etimológico:

El verbo θεωρεῖν surgió de dos raíces: θέα y ὁράω. Θέα [...] es la cara, el aspecto en el que algo se muestra, la vista en la que se ofrece. Platón nombra a tal aspecto, en donde lo presente muestra lo que es, εἶδος. Haber visto este aspecto, εἰδέναι, es saber. La segunda raíz de θεωρεῖν, el ὁράω, significa: mirar algo, tenerlo bajo la vista, inspeccionarlo. Así resulta: θεωρεῖν es θέαν ὁρᾶν: mirar el aspecto en el que lo presente aparece; demorarse en él viéndolo mediante tal visión. (159)

El presente trabajo mueve a partir de estas consideraciones que subrayan “la fuerza de la mirada” (Curi 18) como inherencia de poder y saber en el ejercicio mismo de la vista, y centra el análisis de la narrativa breve de José Emilio Pacheco alrededor de la confluencia de las relaciones entre ver-poder y ver-saber en el terreno literario, donde el ejercicio de la vista se asocia a un poder, puesto que implica la adquisición de una sabiduría superior y, al mismo tiempo, permite y se expresa a través de cierto régimen de “decibilidad”. En este sentido, se analizarán las ficcionalizaciones de las problemáticas relativas a la mirada –como su negación, total y parcial–, sin prescindir de sus articulaciones discursivas, es decir, subrayando cómo la mirada constituye el núcleo del conflicto a nivel temático, a la vez que el motor narratológico de la historia.

Un aspecto decisivo con respecto a la alianza ver-poder-saber-decir que se establece en los textos pachequianos, sin embargo, es que la fuerza ínsita en la mirada no se presenta nunca de manera unívoca, en cuanto nunca es sólo poder o pura debilidad, sino que la característica más significativa es su constitutiva e ineliminable ambivalencia; es decir, el hecho de que la mirada da a la vez que quita, define jerarquías que al mismo tiempo subvierte. Como deja

claro Maurice Merleau-Ponty, cuando con el pensamiento moderno se vuelve al mundo de la percepción

[...] entre nosotros y las cosas se establecen, no ya las puras relaciones de un pensamiento dominador y un objeto o un espacio totalmente extendido ante él, sino la relación ambigua de un ser encarnado y limitado con un mundo enigmático que vislumbra, que ni siquiera deja de frecuentar, pero siempre a través de las perspectivas que se lo ocultan tanto como se lo revelan, a través del aspecto humano que cada uno adopta bajo una mirada humana. (2002: 35)

El poder de la mirada brota precisamente da la duplicidad del ver, del hecho de que ese acto revela y oculta, de modo que cada visión, según Umberto Curi, “è insieme anche cecità, allo stesso modo la forza che da essa sprigiona è insieme anche debolezza” (19).

La ambigüedad constituye la regla interna de constitución y funcionamiento de la mirada en los textos que se van a considerar, en la que el ver es inseparable del no ver. No solamente, por lo tanto, resulta imposible e infructuoso reducir la ambivalencia de la mirada a una simple polaridad entre términos sólo en apariencia contradictorios, sino que esa refleja la duplicidad como connotado peculiar e irresoluble de la misma condición humana, por lo que conforma una categoría peculiar que permite construir, reconstruir y reformular las relaciones de poder y saber dentro de los textos.

En este sentido, finalidad de este ensayo es poner de relieve cómo los textos pachequianos traducen en el lenguaje narrativo un acto de visión, es decir, no la inmediatez de la acción de ver, sino su desarrollo performativo y conflictivo. Ya no se trata de crear el objeto con la mirada, sino de subrayar el rasgo performativo de la vista a través de la palabra. A partir del reconocimiento de una consonancia profunda con el decir, haciendo hincapié en el estrecho vínculo entre ver y decir, se quiere demostrar cómo el conflicto perceptivo trasladado al terreno literario si por un lado lleva a la fenomenología del fracaso de la mirada, por el otro se convierte en recurso creativo.

Además de referirse a las distintas articulaciones temáticas y formales que la mirada adquiere *dentro de* los textos, el título *Miradas en vilo* remite también a diferentes perspectivas críticas sobre la obra de José Emilio Pacheco, que los capítulos del presente libro brindan. Se ha organizado el análisis, por lo tanto, en dos partes introducidas por una presentación. Bajo el título de “Variaciones” se traza un recorrido a través de distintas modulaciones ficcionales del cortocircuito en las relaciones entre mirada, poder y saber y de las consecuentes problemáticas desencadenadas a nivel narrativo. En ese primer apartado, se estudia cómo los relatos de José Emilio Pacheco dan cuenta en el terreno narrativo de las “variaciones” epistémicas que las dinámicas de la mirada sufren dentro de los procesos cognoscitivos; al mismo tiempo, siguiendo la intuición de Di Blasio (2001), se quiere poner de relieve la ruptura de la monoliticidad del texto que se hace “contexto” de sí mismo, es decir, algo que continuamente remite a una alteridad que apunta, al mismo tiempo, al sentido de la identidad (54). “Constelación”, en cambio, constituye más bien una propuesta hermenéutica que reúne tres textos de José Emilio Pacheco a partir de la intuición inédita de su vinculación. Se trata del cuento “La sangre de Medusa” (1959) y de las novelas *El principio del placer* (1972) y *Las batallas en el desierto* (1981), en los cuales, a partir de un mismo núcleo temático –el amor del protagonista por una mujer mayor que él–, se nota un cambio gradual del personaje masculino, que pasa de ser adulto en el primer texto al adolescente del segundo, al niño del último. A esta progresión al revés, al mismo tiempo, le corresponde una evolución de la capacidad de la mirada del protagonista en el nivel de la historia, así como un cada vez más articulado uso de la focalización y el punto de vista; estos dos aspectos confluyen, según el análisis que se propone, en la construcción de la figura mítica del infante divino de los mitos de origen.

La intención que mueve este trabajo es sobre todo contribuir a llenar el vacío bibliográfico sobre la producción en prosa del autor, renunciando a un examen crítico que pretenda agotar todas las

interpretaciones posibles de la obra y proporcionando, más bien, un camino hermenéutico que permita orientarse dentro de la heterogénea prosa del autor. En este sentido, a partir del postulado de Teodor Adorno acerca de la imposibilidad de adaptar el análisis de la complejidad a un único método,⁹ la praxis crítica apunta al concepto de hermenéutica así como lo propone Hans Blumentberg en *La legibilidad del mundo*:

Ante todo, la hermenéutica no apunta a la univocidad de lo que ella somete a su arte interpretativo [...] La hermenéutica se ocupa de aquello que no sólo debe tener o no tener un sentido determinado, que pueda mantenerse a través de todas las épocas, sino de lo que, justamente por su polisemia, asume en su significación sus variadas interpretaciones. Ella atribuye a su objeto la capacidad de enriquecerse mediante una interpretación continuamente nueva, de manera que aquél base precisamente su realidad histórica en asumir nuevas formas de lecturas, en ser soporte de nuevas interpretaciones. (23)

Respondiendo a la exigencia de la tarea crítica de no reducir la complejidad de los textos pachecoianos a un objeto de estudio, en este trabajo se aplica una metodología ecléctica, procedente de distintas disciplinas, pero encauzadas por un hilo conductor, en este caso la relación conflictiva entre vista y representación. A la teoría de la literatura se asocian los estudios sobre la fenomenología de la percepción y la visión (Merleau-Ponty), los trabajos psicoanalíticos acerca de la mirada como instrumento de construcción de la identidad subjetiva (Lacan; Winnicott) y de la fantasía como función reparadora y creadora dentro del proceso de conocimiento y asunción de la realidad (Isaacs), y se acude también a los *Trauma's Studies* (Butler; Caruth; LaCapra) para analizar el reflejo en el lenguaje literario de la alteración perceptiva provocada por el

⁹ En particular se hace referencia a la siguiente afirmación: “[...] parece innegable que el ideal epistemológico de la elegante aplicación matemática, unánime y sencilla fracasa allí donde el objeto mismo, la sociedad, no es unánime, ni es sencilla [...] sino que es, por el contrario, bien diferente a lo que el sistema categorial de la lógica discursiva espera anticipadamente de sus objetos” (30).

acontecimiento traumático (Giglioli). Al lado de los estudios clásicos de mitocrítica (Barthes; Girard; Kerényi; Meletinski), se utilizan, además, los análisis sobre las temáticas de la vista en la tradición literaria occidental (Curi; Frintisi-Ducroux; García Gual; Howe; Vernant), así como los dedicados a la figura del niño divino como arquetipo de visión total individual y colectiva (Jung, Kerényi; Jesi).

Un trabajo que aborde el objeto literario encauzándolo a partir de la fenomenología de la percepción y las teorías de la visión no puede eximirse de considerar la perspectiva narrativa. A pesar de las muchas reflexiones teóricas acerca del punto de vista, de la situación narrativa y de la focalización,¹⁰ el concepto que se considerará como punto de referencia es el elaborado por Luz Aurora Pimentel (2012), que considera la perspectiva narrativa como “la matriz hermenéutica desde donde no sólo se mira, se comprende e interpreta el mundo, sino que, a partir de ella, se actúa en consecuencia para construir mundos posibles”¹¹ (Pimentel 62). Englobando la teoría fenomenológica de Merleau-Ponty¹² así como el concepto de horizonte de Gadamer,¹³ la perspectiva ya no se concibe únicamente como una cuestión de técnica, sino más bien

¹⁰ Se señalan el trabajo de Boris Uspensky (1973) con respecto al concepto del punto de vista, el estudio de Franz Stanzel (1971, 1979) en relación con el de situación narrativa y, finalmente, el estudio de Gérard Genette (1972, 1983) acerca de la teoría de la focalización.

¹¹ Se entiende el sintagma “mundos posibles” en el sentido atribuido por Lubomir Doležel (1990, 1998) y Paul Ricouer (1981); es decir como mundos de ficción autónomos, ontológicamente homogéneos en su ficcionalidad y accesible desde el nuestro gracias a un contrato de inteligibilidad pactado con el lector, y, finalmente, cuya construcción se da a partir de mundos existentes.

¹² “El mundo fenomenológico es, no el ser puro, sino el sentido que se trasluce en la intersección de mis experiencias y en la intersección de mis experiencias con las de mi prójimo, por el engranaje de las unas sobre las otras; es por tanto inseparable de la subjetividad y de la intersubjetividad [...]” (Merleau-Ponty 1945: XIV).

¹³ Comentando a Husserl, Gadamer afirma que “un horizonte no es una frontera rígida sino algo que se desplaza con uno y que invita a seguir entrando en él [...] todo lo que está dado como ente está dado como mundo y lleva consigo el horizonte del mundo” (1977: 309).

como visión, interpretación y construcción del mundo; no implica un punto de vista fijo, ni se restringe a la percepción puramente visual, sino que “define [...] todas las gamas de los límites y restricciones que se imponen en una visión del mundo [...] Es esta visión del mundo que está dinámicamente representada en todo relato [...]” (Pimentel 66).

Lo que el análisis pretende evitar, sin embargo, es caer en una mera descripción psicoanalítica del autor, del público o del personaje (Orlando 8). Al ser un “grupo de palabras” (Giglioli 15), el personaje, parafraseando a Lacan, no *tiene* sino que *muestra*, con lo cual desde una perspectiva crítica “es [...] tan falso suprimir al personaje como hacerlo salir del papel para convertirlo en un personaje psicológico (dotado de móviles posibles): *el personaje y el discurso son cómplices uno del otro* [...] los personajes son tipos del discurso y, a la inversa, el discurso es un personaje como los otros” (Barthes 2004: 183). Es innegable, sin embargo, que el lenguaje, como observa Pimentel comentando a Greimas, tiene una dimensión icónica en la constitución semántica de ciertos lexemas investidos de semas particularizantes que son los que generan un efecto de sentido de orden sensorial, con lo cual “la proyección de mundos ficcionales torna al lenguaje en un universo de discurso cuya significación también es del orden de lo sensible” (56).

Teniendo en cuenta esas advertencias, y lejos de querer transponer la reflexión del dominio de lo visual dentro del dominio de lo verbal y lo narrativo, en el presente estudio se individualizan modelos relativos a la coherencia interna del lenguaje que expresan relaciones de continuidad y ruptura con la fenomenología y las dinámicas de la visión, a la vez que se inscriben dichas relaciones dentro de una dimensión simbólica más amplia, conformando una propuesta teórica como “admirador prestar atención al desvelamiento” (Heidegger 1997: 161) de lo que acontece dentro de la narración.

Variaciones

La superioridad de la mirada con respecto a otra experiencia sensorial es uno de los rasgos persistentes en la cultura occidental, cuya huella ya está presente en el lenguaje. Es posible encontrar la ecuación léxica y morfológica en base a la cual el *conocer* depende de lo *haber visto*, como resulta de la correspondencia entre el indoeuropeo *woida*, el sánscrito *veda*, el griego *óida* y el gótico *wait*. El acto de “ver” constituye lo que en semántica estructural se define “campo semántico”; es decir, un área significativa que se analiza –o sea se segmenta– con diferencias lingüísticas más o menos evidentes de una lengua a otra.

En el ámbito filosófico, la tríada constituida por visión, pensamiento y verdad adquiere ya en Platón los rasgos que han caracterizado nuestra tradición. Según el filósofo, de hecho, la idea, la esencia (*idéa, éidos*), es decir, el aspecto, la visión, es ya de por sí la cosa misma (Gambazzi 222), así que la verdad coincide con la capacidad de llegar a aquella forma de visión “superior”, en que consiste el conocimiento.¹⁴ También Aristóteles se coloca entre

¹⁴ Para profundizar el tema de la importancia del acto de ver en relación con la actividad de conocer en el pensamiento de Platón véase la amplia documentación recopilada por Léonie Paquet en *Platon. La médiation du regard. Essai*

aquellos filósofos griegos que afirman la centralidad de la mirada, *alter ego* del conocimiento, considerando la *ópsis* el más teórico entre los sentidos. El filósofo, además, añade una precisión interesante, en cuanto subraya la esencia del ver como deseo, con lo cual la vista ya no es una tendencia genérica entre las otras sino que resulta más bien como una característica específica que, por un lado, pertenece a todos los hombres y, por el otro, está ínsito en su naturaleza. En el paso de la verdad como *a-létheia*, y por lo tanto como desvelamiento, manifestación del ser, a la verdad como *orthóthes*, ella adquiere la connotación de algo vinculado a la conformidad de la visión, con la manera adecuada en que el hombre se relaciona con el ser, lo ve y lo conoce (Curi 14).

Desde un punto de vista histórico-cultural, la mirada es esencialmente potente puesto que domina la realidad y puede modificar el objeto visto, pero no es a su vez modificable por la interacción con el objeto mismo (Di Blasio 47). Este sufre la mirada desde una posición de total pasividad, que puede hasta revelarse peligrosa, como demuestra la presencia de muchas miradas prohibidas por ejemplo en la mitología griega. El sujeto de la mirada, al mismo tiempo, depositario del poder/saber está caracterizado por una esencia monolítica que remite al sujeto aristotélico: el es lo que permanece bajo cualquier predicado, según una concepción de la subjetividad que se mantiene hasta el *cogito* cartesiano.

A partir de las reflexiones cartesianas acerca de la *res cogitans* y del progreso científico sucesivo, durante los siglos XVI-XVII las antiguas nociones vinculadas a la dinámica de la visión y la concepción fenomenológica de la mirada se modifican de manera decisiva en base a las modernas teorías surgidas en campo óptico, en base a las cuales el efecto de la vista se extiende también al objeto mirado. Este, al refractar la luz, emite “rayos” que golpean el ojo. Determinante aparece la novedosa percepción pragmática

d'interprétation, Brill, Leiden, 1973 y el trabajo de Giovanni Reale, *Introduzione generale al pensiero di Platone*, in Platone, *Tutti gli scritti*, I, Rusconi, Milano, 1991.

de la mirada junto con una nueva articulación de la subjetividad que, a partir de las premisas cartesianas, culminará luego en el “yo” kantiano, unitario todavía, pero distinto y autónomo con respecto al objeto, es decir, con respecto a la realidad referencial. El papel activo de la mirada en la concepción clásica deja el lugar a una relación de reciprocidad entre sujeto que mira y objeto mirado, reciprocidad que, a la hora de producir conocimiento, puede llevar también a la modificación del sujeto mismo. La realidad, en cambio, a través de la mirada, se vuelve nombrable, pero no modificable, como reafirma la definición de Heidegger, según la cual la mirada misma estaciona en la cosa presente.¹⁵

El objeto mismo, por lo tanto, se reviste de un nuevo estatuto axiológico, en tanto que “es visible”. Como recuerda Peter Brooks, la tradición del realismo, que el autor considera dominante en el siglo XIX, hace de lo visible la forma privilegiada de relación con el mundo. Lo visible, en dicho contexto, es un término que implica la doble permanencia de sujeto y objeto de la vista. La tradición del realismo, escribe Brooks, “insistently, makes the visual the master relation to the world”, puesto que la premisa teórica fundamental del realismo mismo es la imposibilidad de comprender el ser humano fuera del contexto de las cosas que lo/a rodean, y conocer estas cosas es “a matter of viewing them, detailing them, and describing the concrete milieux in which men and women enact their destinies” (88). En ámbito literario, sin embargo, la entrada al nuevo siglo determina una ulterior modificación en la idea de la mirada: del visible-concreto privilegiado por el realismo materialista, se pasa a una interiorización de la mirada, lo que se hace representativo de una modificación cognoscitiva acerca de lo

¹⁵ Véase Introducción. *Thea* es la apariencia o el aspecto de lo que aparece o se muestra, según Platón; es, quizá, la forma de las cosas que se ven, cuyo saber o haber visto este aspecto es el *Eidenai*. El *oraō* es haber visto algo y examinarlo, con lo que *theorein*, dice Heidegger en su definición hermenéutica pura es: “mirar el aspecto en el que lo presente aparece; demorarse en él viéndolo mediante tal visión (1997: 159)”.

que se define subjetividad, puesto que la misma subjetividad, quien observa, constituye ahora el objeto de la mirada.

Maurice Merleau-Ponty da a la fenomenología y en particular a la fenomenología de la percepción un aporte fundamental. A partir del concepto de conciencia intencional de Edmund Husserl, según el cual “toda conciencia es conciencia de algo”, que supone la formación de un “círculo vicioso” entre la acción de pensar y el objeto intencional del pensamiento, el filósofo francés desarrolla la tesis según la cual “toda conciencia es conciencia perceptiva”. La afirmación que “toda conciencia es conciencia de algo” implica que *toda conciencia es intencional*, con lo cual si hay consciencia es porque –como ya lo planteaba Descartes con su *cogito*– existe un sujeto consciente y poseedor de la conciencia (el humano) que tiene conciencia de algo externo a él. Si la conciencia intencional o conciencia de algo es una base para los criterios de realidad y de objetividad, sin embargo, quedan fenómenos que *no* son asimilables a dicha correlación. Esto es especialmente el caso cuando uno atiende los fenómenos del cuerpo –que es al mismo tiempo cuerpo-sujeto y cuerpo-objeto–, a los tiempos subjetivos –la conciencia del tiempo no es ni un acto voluntario de conciencia ni un objeto del pensamiento– y a la consciencia que se tiene de los otros. Así, la diferencia entre “actos del pensamiento” y los “objetos intencionales del pensamiento” *no* parece constituir una base irreductible, sino que se manifiesta en un nivel superior de análisis. De ahí que Merleau-Ponty, al desarrollar la tesis según la cual “toda conciencia es conciencia perceptiva”, inaugura un giro significativo en el desarrollo de la fenomenología, puesto que atribuir a la percepción un papel activo y constitutivo significa establecer la primacía de la experiencia.

Desde un punto de vista científico-filosófico, el cambio de rumbo decisivo que caracteriza la nueva concepción de la mirada está constituida por las teorías lacanianas sobre el proceso de formación de la función del Yo, proceso que se vincula a un mecanismo de reflejo, como se lee en su escrito “El estadio del espejo” (1949):

[...] la cría del hombre, a una edad que se encuentra por poco tiempo [...] superado en inteligencia instrumental por el chimpancé, reconoce ya sin embargo su imagen en el espejo como tal. Reconocimiento señalado por la mímica [...] en la que [...] se expresa la aperccepción situacional, tiempo esencial del acto de inteligencia. Este acto, en efecto, lejos de agotarse [...] en el control, una vez adquirido, de la inanidad de la imagen, rebota enseguida en el niño en una serie de gestos en los que experimenta lúdicamente la relación de los movimientos asumidos de la imagen con su medio ambiente reflejado, y de este complejo virtual a la realidad que reproduce, o sea con su propio cuerpo y con las personas, incluso con los objetos, que se encuentran junto a él. (2003: 86)

Esto significa que el sujeto y su contexto *se enfocan* en la imagen y en el reflejo o, dicho de otro modo, que el auto-reconocimiento y la aperccepción situacional tienen lugar a través de una alteridad –la imagen reflejada– que es conocible gracias a la mirada. El punto importante es que la forma conocida a través del reflejo, sigue Lacan: “[...] sitúa la instancia del yo, aún desde antes de su determinación social, en una línea de ficción, irreductible para siempre por el individuo solo; o más bien, que sólo asintóticamente tocará el devenir del sujeto, cualquiera que sea el éxito de las síntesis dialécticas por medio de las cuales tiene que resolver en cuanto yo [je] su discordancia con respecto a su propia identidad” (2003: 87).

El papel contundente que la mirada tiene en el proceso hermenéutico, tanto a nivel individual como extra-individual, está demostrado por el hecho de que el reconocimiento de uno mismo se da a través de la mirada y éste antecede en el ser humano el uso del lenguaje. Si “[...] la imagen especular” como dice Jaques Lacan “parece ser el umbral del mundo visible” (2003: 88), entonces no sólo se afirma la primacía de la mirada como instrumento de conocimiento del mundo exterior, sino que se establece su inevitabilidad para acceder a dicho conocimiento. Al afirmar que el Yo mismo se articula a partir de la mirada, se puede concluir que precisamente la mirada, a la vez que permite el reconocimiento del Yo, preanuncia su destino de enajenación y fragmentación, estados que la sucesiva adquisición del orden simbólico del lenguaje podrá encauzar pero no

eliminar. Las teorías lacanianas serán retomadas y desarrolladas por Donald Winnicott, quien asocia la función del espejo en la toma de conciencia y desarrollo del ser humano al rostro de la madre. A través de su mirada, ésta no sólo le devuelve al niño la imagen de sí mismo, sino que es responsable también de separar el yo del no-yo, marcando el comienzo de un intercambio significativo con el mundo, “un proceso bilateral en el cual el autoenriquecimiento alterna con el descubrimiento del significado en el mundo de las cosas vistas” (Winnicott 149).

A raíz de dichas premisas, la vitalidad hermenéutica de los cuentos está vinculada al hecho de que los mecanismos que regulan el movimiento diegético de los relatos mismos se desarrollan a partir y alrededor de la puesta en escena de las distintas ficcionalizaciones de la mirada y las problemáticas que despiertan como razón de conflicto en la historia a la vez que motor narratológico del discurso.

A partir del derrumbe de la todopoderosidad de las dinámicas perceptivas subjetivas, la mirada deja de ser para los personajes de los primeros cuentos considerados un instrumento privilegiado de acceso a la “realidad” para convertirse, en cambio, en causa de fractura con su entorno, lo que en el terreno estilístico se traduce en el surgimiento de una otredad in-decible porque no-visible. De aquí se pasa a analizar el poder aparente que los protagonistas ejercen de dar forma al mundo a través de las proyecciones de sus fantasías, es decir convirtiendo lo invisible en visible (Merleau-Ponty 1966).

Teniendo en cuenta que la técnica de focalización es uno de los instrumentos más poderosos para jerarquizar las perspectivas, así como un intento de seducir al lector (Pimentel 89), en el segundo capítulo nos haremos persuadir de que el mundo es como lo ve, interpreta y construye el personaje focal o el narrador en primera persona quien sólo puede focalizar en sí mismo, con la finalidad de poder, desde su interior, desentrañar el mundo posible que la ficción articula y destacar cómo la mirada se convierte en un poder más sufrido que ejercido.

El eje central del tercer apartado es el concepto, de matriz lacaniana y winnicottiana, según el cual la mirada es fundamental en la ontogénesis del sujeto. La función del Yo se inicia a partir de un procedimiento visual, a través del cual el sujeto se reconoce a sí mismo a través de una alteridad –o una “enajenación” (Lacan 1995: 91) – que es su misma imagen reflejada. La función que Lacan individúa en el espejo se traslada según Winnicott en el rostro de la figura maternal. Las dos teorizaciones confluyen en el reconocimiento que el sujeto, en otros términos, no es un ser fragmentado, sino un ser que se constituye necesariamente a través de una separación, puesto que se conceptualiza a sí mismo reconociéndose en un reflejo de sí en el espejo o en el otro, es decir, a partir de una posición de “deseo del otro”. Dicho mecanismo de reconocimiento en la y como alteridad es detectable en las dinámicas relacionales entre los personajes niños y los adultos en los cuentos de Pacheco. La falta de reconocimiento, sin embargo, que los primeros experimentan constituye un desajuste inicial que desemboca en la representación de su esencia –ausencia– constitutiva, constituyendo el paradigma de la articulación de un deseo que puede existir sólo en virtud de su propia alienación.

Finalmente, se reúne y reflexiona sobre relatos cuyos mecanismos internos presentan un cambio de rumbo, puesto que la diegesis ya no se configura como traducción únicamente del punto de vista del personaje, sino como relación reflexiva bipolar entre éste y el del espacio que lo rodea. Sylvia Molloy advierte algo especial en el texto fantástico que puede detectarse también en estos relatos pachequiano, es decir que “puede actuar como desestabilizador de historias constituidas y revelador de historias reprimidas. En una palabra, [...] lo fantástico puede expresar nuestra ansiedad ante la historia” (107). En este sentido, los textos proponen una relectura de la Historia mexicana a la luz del mito, una alternativa que sirve para descubrir la ansiedad ante el pasado mexicano, colocándose entre las dos tendencias dominante y opuestas en la literatura mexicana del periodo, es decir, la revisitación del pasado mexicano

y la dependencia cultural. La realidad que los cuentos construyen deja de ser lo que la subjetividad se representa de ella y el personaje de espectador se convierte en “espectáculo del mundo”, con lo cual el texto se convierte en espacio de confluencia de un enredo de miradas y lugar de cuestionamiento de los conceptos mismos de realidad y literatura y de su separación.

La vista desautorizada: *La cautiva,* *Algo en la oscuridad, El viento distante*

En su conferencia “Ciencia y meditación” (1953), Martin Heidegger al escudriñar la relación entre ciencia –como “teoría de lo real” (1997: 152)– y realidad, analiza cómo la acción de mirar está profundamente vinculada a la palabra “teoría”. La palabra se origina por la fusión de dos raíces griegas –*θεα* y *όράω*– pertenecientes al ámbito sémico de la vista, con lo cual el filósofo sugiere que el término significaría “mirar el aspecto en el que lo presente aparece; demorarse en él viéndolo mediante tal visión” (159), y que se puede traducir de manera transliteral en “mirar algo de manera atenta”.

Según el filósofo: “Para los griegos es el *βίος θεωρητικός*, la vida espectadora, en su forma más pura como pensar, a su vez, el supremo hacer. La *θεωρία* es en sí, y no sólo por una utilidad añadida, la forma perfecta de la existencia humana. Pues la *θεωρία* es el puro vínculo con los aspectos de lo presente, los cuales, a través de su lucir, conciernen a los hombres, haciendo ellos re-lucir lo presente de los dioses” (159). El término reúne las dos acciones de percibir y manifestarse o, mejor dicho, implica la percepción de la manifestación de la cosa en sí, lo cual convierte la acción de mirara en un canal de acceso privilegiado a la realidad con respecto a la praxis.

La mirada, además, según Jaques Lacan, está asociada por su naturaleza a un modelo relacional donde desarrolla un papel primario en la elaboración de la subjetividad. Como el estudioso expresa en su ensayo *El estadio del espejo* (1954), el primer paso hacia la construcción de la identidad se da a través del estadio homónimo, donde el infante aprende a distinguirse a sí mismo de la humanidad y del contexto que lo rodean a través del reconocimiento de una alteridad que es el reflejo de su imagen. El reconocimiento de uno mismo, en otros términos, se configura como modelo interactivo que se origina a partir de la mirada y se resuelve en la vuelta –modificada– de aquella mirada inicial. La identificación de sí gracias a la imagen reflejada en el espejo representa un necesario momento de auto-individuación, precisamente mientras preanuncia el destino de enajenación del Yo, y ayuda la toma de conciencia de un contexto con el que interactuar y del cual uno se percibe, por fin, separado. En este sentido, la mirada misma se pone, en general, como trámite en la relación con la alteridad y, por lo tanto, está en la base de una serie de manifestaciones reactivas que pueden generarse, a partir de esa modalidad tanto de relación como de conocimiento.

A partir de estos presupuestos, es decir del alcance teórico del concepto de mirada y su función dentro de las dinámicas relacionales, será posible analizar los textos de Pacheco que se proponen a continuación como caracterizados por la falta del dispositivo teórico-relacional “mirada”, carencia que adquiere un valor relevante en las dinámicas textuales. Emergerá, de hecho, cómo los textos se construyen alrededor de la imposibilidad de lo que en términos lacanianos se podría definir como “la vuelta de la mirada” o, según Barbara Freedman, “the return of the look” (1), es decir, el proceso opuesto a la mirada que es fundamental en el reconocimiento recíproco. La ausencia del retorno de la mirada se convierte en la raíz de la interpretación porque la mirada, que dentro de y desde el texto no restituye una respuesta, no es ausente, sino velada, imposibilitada y, por lo tanto, se abre a una serie de hipótesis de desciframiento. Lo afirmado implicaría que, en cierto sentido, la

función textual de la falta de una mirada eficaz de los personajes constituye la objetivación de la perspectiva deconstructiva, según la cual la literatura ex-cede continuamente cualquier fórmula o teoría que se proponga encajarla y/o definirla.

El fracaso tanto relacional como hermenéutico de la mirada está presente a nivel temático y formal en los cuentos “La cautiva”, “Algo en la oscuridad” y “El viento distante”, los tres pertenecientes al volumen *El viento distante* (1963). Precisamente porque no parece lícito encauzar el texto en una hipótesis definitiva, es posible y necesario verificar si la situación diegética de la mirada impedida resulte funcional de alguna manera a los mecanismos internos de los cuentos.

Un terremoto que perturba la tranquilidad de un pueblo sin nombre constituye el comienzo de “La cautiva”, marcando la preeminencia de la esfera del oído a lo largo del relato como motor principal de la narración: “Eran las seis de la mañana cuando sentimos un sacudimiento que pareció arrancar de cuajo todo el pueblo [...]” y, más adelante, “Ya había pasado el temblor y las mujeres continuaban rezando” (Pacheco 1977: 41).¹⁶ El estruendo inicial determina una ruptura del orden preestablecido y el desarrollo de una creciente puesta en tela de juicio de la eficacia de la visión.

Aprovechando de la atmósfera creada por el cataclismo, los adolescentes Sergio y Guillermo deciden ir a las ruinas del convento próximo al pueblo, junto con el protagonista, voz homodiegética del relato: “Generalmente nos daba miedo ir hacia allá al *oscurecer*; pero esa tarde todo nos parecía explicable y fascinante” (*Ibid.*: 42). El atardecer y la entrada a un lugar antes percibido como prohibido decretan la interdicción definitiva de la vista: “Al acercarse a la ventana Sergio vio o *creyó ver* en lo que había sido el camposanto bolas de fuego que atravesaban entre las cruces rotas. Se escuchó un trueno. Un murciélago se desprendió en el techo. Su aleteo repercutió sordamente en la bóveda [...] Echamos a correr por los pasillos y nos acercábamos a la puerta de la escalera cuando *oímos*

¹⁶ De aquí en adelante las referencias serán a la tercera edición de 1977.

gritar a Sergio” (*Ibid.*: 43). La construcción de una isotopía del oído, en tanto único medio de comprensión de lo que ocurre, constituye la contracara de la incertidumbre de lo que se ve.

Tras darse cuenta del derrumbe de una pared, los chicos contemplan el interior de una cripta o tal vez un osario: “De pronto *advertimos* en la semipenumbra la túnica blanca de una mujer sentada en una silla de hierro. Un cuerpo momificado, intocado en su infinita calma y su perpetua inmovilidad” (*Ibid.*: 44). Esta situación de fuera de juego de la capacidad visiva es necesaria para permitir a los otros sentidos, menos intelectualizados, el encuentro con lo que no se puede nombrar. El protagonista utiliza el tacto y luego el oído para explorar el cadáver: “Con tres dedos *toqué* la piel rugosa del frente: bajo la mínima presión de mi tacto el cuerpo se desmoronó, se volvió polvo en el asiento de metal [...] Todo giraba ante mis ojos; *fragores* y *estruendos* llenaban la noche, los muros se dispersaban y caían al revelarse su secreto” (*Ibidem*). A diferencia de la vista, los otros sentidos tienen como característica no prestarse a la totalización, sino dejar sin respuesta la cuestión de la forma de la otredad, son los operadores escogidos para el encuentro con lo innoble e innombrable, que entra en contacto con los personajes y los sumerge.

Al resultar neutralizada la mirada, el texto deja aflorar lo innoble, el desperdicio de la representación, por eso la mirada se muestra a la vez como frágil, y su ceguera es necesaria al relato, en cuanto con la mirada destituida el texto pachequiano deja así surgir su lado amorfo, sus elementos esparcidos, su caos, la alteridad. Según Bozzetto, “el conjunto de los significantes que remiten a lo sensorial, asociados metonímicamente, lo constituye, lo hace presente sin que pueda rechazarse en nombre de normas codificadas de la representación: se hace captar en el texto según leyes que parece que son las de su propia emergencia” (237).

Cuando los chicos huyen del convento para llamar ayuda, los hombres que acuden atribuyen lo que los muchachos pretenden haber visto a una alucinación: “No había ningún cadáver: fue una *alucinación*, obra de nuestro miedo cuando la tormenta y la oscuridad

nos sorprendieron en las ruinas, una tardía consecuencia del sobresalto que a todos en el pueblo causó el temblor” (Pacheco 1977: 45).

Según el diccionario de la Real Academia española la alucinación se identifica con una: “Sensación subjetiva que no va precedida de impresión en los sentidos”, distinta, por lo tanto, de la ilusión definida como un “Concepto, imagen o representación sin verdadera realidad, sugeridos por la imaginación o causados por engaño de los sentidos”. La diferencia entre las dos percepciones, por lo tanto, reside en el referente, puesto que mientras la ilusión es una percepción distorsionada de un estímulo externo *efectivamente existente*, la segunda es considerada como una pseudo-percepción dada la *ausencia de un estímulo externo*. La alucinación, además, puede ocurrir en cualquier modalidad sensorial: visual, auditiva, olfativa, gustativa, táctil, propioceptiva, equilibrioceptiva, nociceptiva, termoceptiva o varias mezcladas. Definir lo que los chicos ven como una alucinación equivale a no reconocer a la mirada el papel de acceso privilegiado al conocimiento del entorno, a la vez que a negar de antemano la existencia de un objeto que provoque un estímulo físico externo.

La exigencia de una interpretación que encauce lo acontecido en el ámbito racional lleva a la negación de la efectividad de la mirada, así como de la capacidad de su alcance. Sin embargo, al contar los chicos lo acontecido a un cura, éste hipnotiza que la explicación podría remontarse a un crimen legendario en los anales del pueblo, “una monstruosa venganza que se llevó a cabo en el siglo XVIII, pero de la cual nadie hasta entonces había podido afirmar con certeza que fue verdad. El cadáver deshecho bajo mi tacto era el de una mujer sujeta a la acción de un tóxico inmovilizante, que al volver en sí se halló emparedada en una cripta tenebrosa [...] sin poder moverse de la silla en que la encontramos doscientos años después” (*Ibid.*: 45). Asumir la explicación del episodio en estos términos equivale para el narrador a acoger la posibilidad de la existencia de un orden distinto con respecto al establecido por la razón, a raíz de la cual su vida cambia de manera irreversible: “cada temblor me llena de pánico pues siento que nuevamente la

tierra devolverá a sus cuerpos y que será mi mano la que les dé el reposo, la otra muerte” (Ibidem).

Es posible individuar una correspondencia entre el terremoto al principio del cuento, el derrumbe de la pared del convento y el posible futuro temblor de la tierra al final de la narración, puesto que los tres eventos simbolizan el desvelamiento de lo que había quedado ocultado y que sugiere el contacto con otro plano indecible. La fractura representaría aquel “pasaje” cortazariano que permite la confluencia de una realidad en otra, que determina el aflorar de una otredad indecible y, al mismo tiempo, metaforiza una hendidura sin solución en el conocimiento racional.

La cuestión de la mirada destituida de su autoridad resulta central también en “Algo en la oscuridad”, donde se traduce en las problemáticas desencadenadas por el uso de varios puntos de vista a partir del cual se articula la narración.

Construido a partir del predominio del *showing* sobre el *telling* por la abundante presencia de partes dialógicas, el cuento está dividido en dos actos, el primer de los cuales empieza en *medias res*: “Los anteriores ocupantes tuvieron que abandonar apresuradamente la casa” (Ibid.: 117). A dicha afirmación sigue la descripción de varios objetos que connota un posible acontecimiento, dejando aflorar una sospecha en los protagonistas: “Hallamos muebles en desorden, ropa esparcida, cartas y papeles privados, alimentos a medio consumir en el refrigerador ya cubierto de moho [...] la despensa sólo guardaba una lata de comida para animales. Había una casita de madera en el traspatio pero no huellas de gatos ni de perros. El teléfono fue arrancado de cuajo, las conexiones cercenadas” (Ibidem). La presencia de objetos en desorden apunta metonímicamente a una ausencia repentina: “[...] dejarlo todo como lo encontramos señalaba una urgencia absoluta o una admirable despreocupación” (Ibid.: 118). Vencidos por la curiosidad de conocer la suerte de los antiguos inquilinos, la pareja lee las cartas que aquellos han dejado al irse pero sin resultado: “—Todavía no me lo explico —dijo Ester—. A nadie le gusta que vean su intimidad, nadie

deja tantas evidencias. —Por eso no creo que el abandono haya sido voluntario: alguien, algo hizo que salieran sin darles tiempo para mirar atrás” (Ibid.:119).

La inquietud que la pareja advierte por el mensaje tácito contenido en la casa se extenderá a todo el pueblo, cuyos habitantes serán percibidos como hostiles: “Me levanté a tomar un vaso de agua. Entreabrí la cortina. Miré con un temor inexplicable la fila de casas enfrente de la nuestra. Habían apagado todas las luces. La calle estaba envuelta en una claridad blanca, en la luz de una luna metálica que irrealizaba árboles y edificios. No pude contener el miedo” (Ibid.: 119-120) y más adelante se lee: “Yo era el único intruso en aquel planeta lívido y como desangrado de todas las materias vivientes” (Ibid.: 120). El temor creciente en los personajes se vincula a la percepción de su inferioridad en el ámbito de la mirada, puesto que se perciben observados pero se encuentran imposibilitados a ver a su vez. En el texto se lee: “El vecindario no daba señales de vida. Algunas noches salíamos a caminar por el pueblo; nuestra única visión eran las salas en penumbra sólo interrumpidas por el brillo de la tv. A menudo un rostro furtivo apartaba las cortinas para mirarnos. Eso era todo” (Ibid.: 123). Cuanto más lo personajes intenten ver y aclarar las preguntas acerca del misterio que envuelve la nueva casa y el pueblo, tanto más esto queda impedido y sufren de manera pasiva el poder de la mirada de los otros que los miran quedándose invisibles.

El constante fracaso de la vista está acompañada por la presencia cada vez más contundente del oído: “La noche de aquel sábado, me lavaba los dientes cuando escuché algo como un maullido que a la vez fuera un ladrido. Pensé que el gato [de los anteriores ocupantes] intentaba volver [...] Ester escuchó también el sonido mixto y rogó que abriera la puerta” (Ibidem). De aquí en adelante el ruido se impondrá como el signo de una presencia no-visible pero a la vez imposible de silenciar; es decir, algo cuya condición oculta no es sinónimo de ausencia. Tras resolver no hacer entrar al animal: “Cerré los ojos, intenté convencerme de que estaba dormido. Seguía escuchándolo, imperioso,

inflexible. Ester no encontraba acomodo y se revolvía de un lado a otro. Permanecemos acerca de una hora sin romper el tácito pacto de no hablar. Sin embargo el gato o perro continuaba imponiendo su presencia, exigiendo su derecho de entrada” (*Ibid.*: 125).

Del mismo modo que en “La cautiva”, la neutralización de su mirada y el convertirse en víctimas de la ajena desencadenan en los personajes una serie de hipótesis imaginativas acerca del *supuesto* gato en un clímax ascendente: “No lo imaginaba. Se había convertido en una obsesión [...] Ester gritó: –Está aquí junto a la cama: acabo de tocarlo. Me incorporé de un salto, encendí la luz. No estaba. Se había hecho el silencio. Miré a Ester con un gesto de triunfo. En ese instante, un maullido/ladrido. Salimos al corredor en tinieblas. Nos estremeció ver en el marco de la ventana del fondo la sombra arqueada y erizada –no de un gato sino de un perro lobo” (*Ibidem*).

Una vez más el oído y el tacto acuden para intentar llenar el vacío de la oscuridad hasta la revelación final: “Ester se aferró a mí. Conecté el foco que se fundió con un chispazo en que *entrevimos* la pelambre rojiza. Y después la *oscuridad* [...] el *sentir el olor* a muerte y a tumba del hombre que se abría paso entre nosotros, contaminándonos de oscuridad y pesadumbre, el *fangoso rumor* de sus pisadas en la escalera [...] el *ruido* de la puerta, el viento helado que entraba en la oscuridad y empujaba la casa hacia las tinieblas” (*Ibid.*: 126). Al ser destituida la mirada y con ella los marcos que desprenden de la estética de la representación, el texto de Pacheco permite el advenimiento de lo no visible y su alcance en el plano sensorial.

Llevando más adelante lo planteado en “La cautiva”, empieza aquí el segundo acto, marcado por un cambio sustancial de punto de vista y de voz narrante. Compuesto a su vez de varias partes, a cada una le corresponde la descripción de la casa, su interior y del traspatio, al final de las cuales se lee: “La gente viene aquí a buscar la paz que ya no existe en las ciudades y no hay sitio para el escándalo ni para el exceso. Todo está perfectamente reglamentado” (*Ibid.*: 129). Las últimas líneas citadas revelan que el segundo acto resulta

el relato especular del primero en tanto que se construye alrededor del punto de vista de los habitantes del pueblo, antes observados por los protagonistas y observadores ahora de la pareja. A la luz de lo dicho, es posible notar que los dos apartados se articulan en una serie de afirmaciones especulares, como se puede comprobar comparando los siguientes fragmentos puestos en parejas:

[...] Algunas noches salíamos a caminar por el pueblo; nuestra única visión eran las salas en penumbra sólo interrumpidas por el brillo de la tv. A menudo un rostro furtivo apartaba las cortinas para mirarnos. Eso era todo. (Primer acto 123)

No les hemos visto la cara. Aquí no hablamos con nadie. Rehuimos el saludo y procuramos no andar por el mismo camino que los demás. Por lo que vemos cuando pasan cerca de nuestras ventanas o cuando cruzamos por enfrente de su casa, él debe de tener algo más de treinta y cinco años y ella unos veintisiete. (Segundo acto 129)

Pasé el día en la fábrica. Todo anduvo menos mal de lo que pensaba. A fin de cuenta era un experto y me contrataron porque me necesitaban. De regreso encontré a Ester muy inquieta [...] no me gusta quedarme sola en casa. (Primer acto 120-122)

Él trabaja en alguna de las industrias cercanas [...] Ella permanece todo el día en su casa (seguramente tramando algo en contra nuestra). (Segundo acto 130)

Desempaqué el televisor portátil y lo puse frente a la cama. (Primer acto 120)

Quizá tengan un aparato de portátil (no se puede vivir sin tv) o sean tan imbéciles como para satisfacerse con la horrenda música que escuchan en su consola, nunca en tono muy alto pues se adivina que tratan de no incomodarnos. (Segundo acto 130)

[...] –No sé. Todo ha sido tan extraño: el pueblo, la casa, los objetos abandonados, la gente. – ¿Has hablado con alguien? –Con nadie...bueno, bueno crucé algunas palabras con la mujer de la tienda. – ¿Y qué te dijo? –Que es mejor que nos vayamos. – ¿Razones? –Ninguna, no da razones. (Primer acto 122)

Ellos se han aislado. No nos toman en cuenta, siendo que deberían pedirnos perdón por invadir nuestros dominios. Nos declaran inexistentes. Su actitud intolerable tendrá muy pronto su castigo. Muy pronto. (Segundo acto 130-131)

La noche de aquel sábado, me lavaba los dientes cuando escuché algo como un maullido que a la vez fuera un ladrido [...]. (Primer acto 123)

La noche del sábado. Nadie oyó ni vio nada. El pueblo estaba desierto. Hubo reunión en las colinas. Tenemos prohibido hablar de las asambleas nocturnas. (Segundo acto 134)

Mientras que el primer acto acaba con el relato de los acontecimientos del sábado por la noche, el segundo sigue relatando los que tal vez sean los hechos del domingo por la mañana:

Terminaban de desayunar cuando escucharon ruidos de pesados instrumentos en la acera [...] Luego rumor de palas, gritos de una cuadrilla. Empezaron a arrancar el pasto con todo y la tierra en que había hundido sus raíces [...] Ella le reclamó que no se hubiera ocupado de cortar el césped y que su negligencia fuera el motivo de esa orden municipal que seguramente les acarrearía una multa por descuido [...] Ambos trataban de no pensar en lo que ocurría ni confesarse mutuamente el miedo [...] La casa entera se estremeció [...] Por la ventana llegaron a ver la pala dentada del bulldozer. Corrieron a la puerta. La casa se desplomó a sus espaldas. Uno de los hombres que acababan de arrancar el pasto se lanzó sobre la mujer y le desgarró la bata de nailon. Ella lo rechazó; su marido derribó un golpe a nuestro lacayo. Era lo que esperaban los demás para acometerlos con picos, palas, azadones. Pegaban y cortaban con furiosa rapidez como si quisieran seccionarlos [...] Y mientras terminaban de destazarlos [...] nosotros contemplábamos todo aquello en silencio, cambiando miradas de complicidad y optimismo al ver nuestra aldea una vez más y para siempre libre de intrusos. (*Ibid.*: 136)

El desenlace del segundo acto, con el que se cierra todo el cuento, no deja entender si ese apartado constituye el prólogo a la historia narrada en la primera sección, relatando la suerte de los habitantes de la casa anteriores a la pareja protagonista, o si, en cambio, se configura como su epílogo, es decir, la narración de lo que pasó a la pareja después de haber encontrado el perro-lobo. En el primer caso, por lo tanto, los fragmentos citados de la segunda parte no darían cuenta de las acciones de Ester y su marido, sino más bien de las de los inquilinos todavía anteriores a la pareja protagonista narradas desde el punto de vista de los aldeanos, resolviendo, de este modo, el enigma planteado al comienzo del texto.

La interpretación dudosa acerca de la colocación temporal del segundo acto se asume en el análisis como rasgo fundamental de la estructura del cuento. Al narrar potencialmente lo que aconteció tanto a los antiguos inquilinos de la casa como a la pareja protagonista del primer acto, la segunda parte brinda al cuento una

estructura rizomática, en la que cada fragmento citado del segundo acto refleja los del primero a la vez que remiten a una historia anterior y preexistente. Lo que queda cierto es que se trata de la representación de una realidad indefinible, donde hay un no-dicho que queda porque oculto e incognoscible.

Los personajes, de este modo, están atrapados en un mundo inestable, en el que las reglas habituales son inoperantes. Al simulacro del cosmos producido por las ficciones miméticas le corresponde aquí el equivalente de un casi caos. Esta desestabilización de los cimientos mismos del mundo, el hecho de que su coherencia se torne vaga, es el fundamento en el que el cuento se asienta. En este sentido, “Algo en la oscuridad” parece ser un vehículo de “puntos ciegos” para la percepción o para la razón, en cuanto la composición misma del texto tematiza dicha ausencia de un único punto focal donde se concentraría el sentido y sobre esa misma ausencia construye un objeto literario. Lo que organiza al fondo el relato es, en palabras de Bozzetto, el proceso de “evacuación de un sentido, pero con la suficiente astucia –la promesa de la ley– para que no desemboque en lo absurdo” (233). La desestabilización del punto perspectivo, tanto dentro de la historia como en el nivel discursivo, al mismo tiempo que logra destruir la relación de personajes y lectores con el mundo representado, instala la alteridad como presencia.

De este modo, por lo tanto, el cuento no resulta cerrado, sino que se abre sobre la ausencia de lo totalmente decible. Mientras que el relato “no fantástico”¹⁷ pone de relieve la presencia de lo idéntico o

¹⁷ Prefiero adoptar, siguiendo la sugerencia de Bozzetto, la acepción de texto “no fantástico” en lugar de texto “realístico”, puesto que apuntar al “realismo” equivaldría, por un lado, a adoptar una definición ingenua del mismo y, por el otro, a enclaustrar las posibilidades de lo fantástico, excluyendo de antemano su potencial mimético. No se pretende entrar en el amplio y controvertido debate sobre la noción de “realidad” que, por su carácter relativo, resulta vasta y compleja, así como compleja resulta la relación entre realidad y ficción. La cultura occidental –entendida en términos globales– ha conocido dos grandes visiones de la realidad: la de la Edad Media, signado por premisas de tipo teológicas (Huizinga 1978); y la que empieza a configurarse a partir del Renacimiento, marcado por el primato

de lo semejante, y propone y se concede los medios de enunciarlo, el texto pachequiano se abre a lo fantástico en el sentido que anuncia la presencia de lo indecible o, mejor dicho, la otra cara de lo decible, sin poder enunciarlo por la imposibilidad de su visión.

Al ser destituida la mirada y con ella los marcos que desprenden de la estética de la representación, los dos textos analizados ponen en escena el advenimiento de lo impensable, de lo amorfo y el fracaso del intento de su alcance en el plano sensorial de la vista.

La ceguera de la mirada no remite a la existencia de un vacío, sino que sugiere, más bien, a pesar de la imposibilidad de darle forma, la presencia de lo otro, un otro indecible puesto que no-visible y, por lo tanto, no-conocible. En el texto, la imposibilidad de *un* punto de vista que permita tomar las cosas como objetivadas por *una* mirada exterior dirigida sobre ella no evacua la presencia del otro, dado que, utilizando las palabras de Lefebve, la “presentiza” (Lefebve *apud* Bozzetto 236).

La presencia de algo extra-ordinario y monstruoso pone en escena la dificultad, la incapacidad de pensar unas dimensiones en sí mismas contradictorias, con lo cual el sentido de la vista como

de la racionalidad. La narrativa moderna que tiene sus inicios en Rabelais y Cervantes, y que va a conformar su estética a partir del romanticismo, atiende a esta última forma de realidad (Barthes 1977, Paz 1974). La teoría del reflejo, fruto de la estética marxista y desarrollada en los escritos de Georg Lukács, ha intentado subordinar el acontecimiento literario a una representación “auténtica” de lo real, a la vez que la larga historia de la práctica mimética en la literatura en Occidente ha sido reconstruida por Auerbach (1975). La estética materialista moderna –que encuentra su máxima expresión en las obras de Bajtin, Lotman y Kristeva– no se ha orientado a buscar el valor de la obra en tanto reflejo de lo extratextual, sino en las formas de su “productividad” (Kristeva 1974). Sin embargo, como observa Bravo (1993), toda ficción por muy extrema que sea su realismo, su identidad con lo real, siempre podrá diferenciarse, construirse en otro ámbito; a la vez que por mucho que la ficción profundice y dé voz a la alteridad que la constituye a través de la puesta en escena de las propias leyes, siempre supondrá una vinculación con la realidad. “Verosimilitud y productividad” –en palabras de Bravo– “se constituyen así en los dos extremos de una tensión que toda ficción, acentuando a uno u otro extremo, pone en escena” (204).

instrumento cognoscitivo queda anulado, y permanece una proliferación de detalles, “de fragmentos esparcidos, de restos, de desechos cuyo conjunto mismo aunque sigue siendo informal, se hace presente e interpela” (Bozzetto 236). La marca de lo incognoscible de dicha otredad está constituida por el uso de dos instancias narrativas homodieéticas que, aunque aportan dos visiones distintas y tal vez complementarias del entorno, nunca logan trascender la subjetividad, y por lo tanto la parcialidad, que las engendras.

Los dos relatos pachequiano se construyen, por lo tanto, sobre la puesta en tela de juicio, y su consecuente ausencia, de un punto de vista considerado “correcto”, aquel según el cual el caos finalmente se ordenará. La imposible coincidencia entre lo real y su representación que reproducen sugiere un “más allá” que a la vez es intangible y presente. Se trata de una representación que “da a la conciencia con qué traspasar lo que desviste” (Lefebve 25), o, utilizando las palabras de Bozzetto, que parece construida para ocultar el aspecto heterogéneo de los enunciados que lo constituyen, para colmar el vacío de toda respuesta a las preguntas que lleva a plantear, pero que, sin embargo, de ese modo pone el acento en el aspecto visible de la sutura de esta abertura, designándola como lugar de fascinación (233).

Así como deconstruye el punto de vista y deja emerger la alteridad como presencia inexpresable, “El viento distante” lleva todavía más adelante la indecibilidad de lo que está prohibido a la mirada, desembocando en el silencio que precede y del que se origina cualquier acto de palabra.

La narración se abre con una enigmática referencia a un hombre, un espejo, un acuario y algo que pertenece a la memoria del pasado:

En un extremo de la barraca el hombre fuma, mira su rostro en el espejo, el humo al fondo del cristal. La luz se apaga y en las tinieblas nada se refleja [...] Camina hasta el acuario, enciende un fósforo, lo deja arder y mira lo que yace bajo el agua. Entonces piensa en otros días, en otra noche que se llevó un viento distante, en otro tiempo que los separa y los divide como en esa noche los apartan el agua y el dolor, la lenta oscuridad. (Pacheco 1977: 26)

Un hiato espacial separa el comienzo del relato de una segunda parte central, a la vez que determina un cambio en la narración. Para engañar la aburrida vida en pareja, Adriana y el narrador pasean por una feria ambulante. Tras subir a algunas atracciones, se dejan atraer por una barraca aislada. Un hombre en la puerta recitaba una letanía: “Pasen, señores: vean a Madreselva, la infeliz niña que un castigo del cielo convirtió en tortuga por desobedecer a sus mayores [...] Vean a Madreselva, escuchen de su boca la narración de su tragedia” (*Ibid.*: 27). Ya en la carpa, los personajes ven en un acuario iluminado una tortuga con rostro de niña. Tras oír el relato prohibido, que, sin embargo, no se reproduce en el cuento, los personajes salen de la tienda con un sentido de inquietud. El narrador provee como explicación la idea de que el hombre es un ventrílocuo: “La niña se coloca de rodillas en la parte posterior del acuario, la ilusión óptica te hace creer que en realidad tiene cuerpo de tortuga” (*Ibid.*: 28). Al no lograr convencer a Adriana, los dos deciden comprobar el supuesto truco. En el texto se lee: “Regresamos. Busqué una hendidura entre las tablas. Un minuto después Adriana me pidió que la apartara –y nunca hemos hablado del domingo en la feria” (*Ibidem*). Otro hiato marca el fin de la segunda parte y el comienzo de una tercera, a la vez cierre del relato y descripción de lo que presuntamente ven los personajes:

El hombre toma en brazos a la tortuga para extraerla del acuario. Ya en el suelo, la tortuga se despoja de la falsa cabeza. Su verdadera boca dice oscuras palabras que no se escuchan fuera del agua. El hombre se arrodilla, la besa y la atrae a su pecho. Lloro sobre el caparazón húmedo, tierno. Nadie comprendería que está solo, nadie entendería que la quiere. Vuelve a depositarla sobre el limo, oculta los sollozos y vende otros boletos. Se ilumina el acuario. Ascenden las burbujas. La tortuga comienza su relato. (*Ibid.*: 29)

Con su mirada los personajes acceden a algo prohibido porque inexplicable y que, al mismo tiempo, queda inexplicado en el relato mismo. Lo que el texto pone en escena es lo primario, lo elemental, lo que está más acá de lo inenunciable y de lo antepredicativo: “un

universo indecible que absorbe al personaje, le palpa, le acaricia, le desgarrar, le aplasta o se nutre de él” (Bozzetto 237). Esta aparición imprevista de lo indecible y que sin embargo está ahí, portador de angustia, determina y el núcleo problemático del texto, en tanto que aflora y atrapa al personaje y al lector sin dejarse nunca domesticar por la palabra ordenadora. El relato reivindica este otro y su territorio “como objeto inconcebible: a la vez dado como real y como engendrado por el proceso de creación ficcional” (*Ibid.*: 238).

En “El viento distante” el punto de vista se deconstruye, manteniendo a propósito de lo Otro la ambivalencia que lo constituye: presente e inenunciable, pensable pero no figurable, fascinante y seductor pero que da miedo y, al mismo tiempo, respuesta a un deseo profundo que el sujeto ignora que lo lleva en sí mismo y se sorprende cuando se manifiesta.

La desautorización de la mirada en este relato, sin embargo, introduce otro aspecto sobre el que es oportuno reflexionar. El hecho de que en los primeros dos relatos analizados los personajes no logran descifrar visiva e intelectualmente lo que está pasando hace que los textos desarrollen unas situaciones “falsamente deliberativas” (Bessière 98). En este sentido, excluyen la forma de decisión, puesto que lo que acontece parece tener por antecedente un saber, una determinación, que queda fuera del alcance del actante, pero que éste debe ser capaz de reconocer, de expresar (*Ibid.*: 97). Todo lo equívoco se instala entre un saber antecedente y la imposibilidad del personaje de alcanzarlo y expresarlo. En “La cautiva” y “Algo en la oscuridad”, Pacheco elige organizar la ficción bajo el signo del acontecimiento y no bajo el de la actuación y, de este modo, afirma lo extraño de dicha actualidad y sugiere que la actuación no tiene pertinencia en el mundo de la alienación. El autor convierte la distancia entre el sujeto, su actuación y el mundo representado en el lugar de una legalidad diferente, lo que equivale, a la vez, a plantear que la norma cotidiana se hace extraña. La ambigüedad ideológica que aflora en los relatos de Pacheco expresa “una miseria y una perplejidad esenciales, o arbitrarios de toda razón y de toda

realidad, pero sugiere la tentación constante de alcanzar el orden superior” (*Ibid.*: 99).

El caso del relato “El viento distante”, en cambio, resulta distinto porque la destitución de la mirada de los personajes no depende del hecho de que ellos sufren lo que acontece, sino que la determinan ellos con su acción; ya no resulta posible expresar el objeto de la mirada, no porque ésta ha sido neutralizada, sino porque los personajes han decidido llevar su potencial esclarecedor hasta el final, cumpliendo el deseo que la mueve. Lo afirmado se comprueba en el texto en la invitación explícita del narrador protagonista a verificar la explicación de la ilusión óptica –“Si no me crees te invito a conocer el verdadero juego”–, y en los verbos de acción que siguen –“Regresamos. Busqué una hendidura entre las tablas” (Pacheco 1977: 28)–, que indican una resolución por parte de los personajes.

En los cuentos antes analizados se acude a la palabra precisamente para “decir” la fractura inabarcable, para expresar el desajuste entre lo que se ve y lo que aún falta por ver y que, sin embargo, está presente. En este texto, en cambio, ya no hay una distancia entre la mirada y su objeto que haya que colmarse con la acción verbal; precisamente porque aquella ha llegado allí donde no estaba permitido, ha ejercido su poder abarcando lo inabordable.

Frente a la anulación de la mirada que “La cautiva” y “Algo en la oscuridad” ponen en escena, en “El viento distante” es la palabra que se invalida; los personajes alcanzan ese saber antecedente, sugerido pero no sacado a luz en los dos textos, que no resulta posible expresar. El logro de la vista de alcanzar lo inalcanzable coincide con el silenciamiento de la relación con el mundo antes representado por la palabra escrita. Es el relato que se convierte ahora en la única huella “visible” de “una alteridad inaccesible” (Bozzetto 240).

“El viento distante” representa una laguna de lo simbólico así como se presenta y actúa dentro de la psicosis. Entonces sólo puede repetirse, por su misma naturaleza, esta imposibilidad de

decir. Así como el comportamiento del psicótico es la encarnación misma de su discurso, imposible de formular de otra forma. Por eso mismo, el texto fantástico esconde y revela indefinidamente esta misma presencia de la alteridad sin poder enunciarla de otra forma. Su presencia como texto constituye, de hecho, el límite de todo lo enunciable, y deja percibir, de ese modo, la presencia de lo no formulable, que sin embargo está ahí, ineludible, y de lo que no es posible deshacerse.

En tal sentido, el texto se constituye como el producto de un desencuentro inefable entre la palabra y la cosa y plantea una pregunta por el lenguaje.

A partir de la recíproca permeabilidad de visión y conocimiento, la modulación de la mirada acercaría más los textos de Pacheco a los relatos fantásticos, puesto que no se ponen en escena realidades alternativas, como según Jackson en el caso de lo maravilloso, sino que no se construye nada. Se trata de “mundos vacíos, vaciantes y disolventes. Su vaciedad vicia al mundo visible, pleno, esférico y tridimensional, al dibujar en él ausencias, sombras sin objetos. Tales espacios, en lugar de satisfacer el deseo, lo perpetúan, pues insisten en la *ausencia*, la carencia, lo no visto, lo que no puede verse” (Jackson 17).

De este modo, a partir de la mirada del sujeto, los relatos de Pacheco exploran los límites de lo real, aquel “continente negro” (Bozzetto 242) que impide una mirada hermenéutica unívoca y, al mismo tiempo, ensanchan su margen convirtiéndolo de ámbito reducido en espacio privilegiado de articulación ficcional. La inversión axiológica implicada en dicha apertura conlleva, siguiendo a Alazraki, la propuesta que la “gran costumbre” de representar el mundo, que el crítico atribuye al relato “no fantástico” es una forma de ceguera; la realidad visible es una ilusión y la visión y el reino fantástico son, por consiguiente, más reales. Dicho trastocamiento evita que la ambigua otredad resulte marginada como perversión, subversión, locura o sinsentido, a la vez que problematiza la noción misma de realismo.

Tal como Michael Foucault escribe a propósito de la irracionalidad: “toda transgresión se convierte en un crimen social, condenado y castigado [...] cautivo en un mundo moral [por haber ofendido] a la sociedad burguesa” (288). Parafraseando al filósofo, los textos de Pacheco plantean un vacío, un momento de silencio, una pregunta sin respuesta, provocando “una brecha sin reconciliación posible, en la que el mundo se ve reforzado a cuestionarse a sí mismo” (Ibidem). La ficción somete a juicio el mundo; al poner en escena la dificultad y la imposibilidad de pensar unas dimensiones en sí mismas contradictorias, se destruye toda posibilidad de representación y se deja que ocurra la alteridad en el campo de la mirada sin poder enunciarla.

Distorsiones: *Shelter, El torturador**

“El mejor realista sería, pues,
El ilusionista más perfecto”
Guy de Maupassant, prefacio de *Pedro y Juana*

En *La prosa del mundo* (1969), Maurice Merleau-Ponty afirma que en el mundo humano de la percepción, el cuerpo obedece a un pequeño “drama”, constituido por desear la meta, mirarla, sentirse inspirado por ella y llevar a cabo cuanto hay que hacer para poder llegar a ella (1971: 123). En este sentido, si al considerar el mundo de la percepción, se aprende que “es imposible separar las cosas y su manera de manifestarse” (Merleau-Ponty 2003: 60), al mismo tiempo, la mirada “dirigida hacia su blanco tiene también sus prodigios: porque ella también se instala en el ser con autoridad, y se conduce en él como un país conquistado” (*Ibid.*: 124). Si el capítulo anterior ha sido una muestra de la desautorización de la mirada, en el presente apartado se quiere analizar cómo ésta vuelve a cobrar autoridad no sólo en la percepción del mundo, sino hasta en su construcción.

Los mundos de “Shelter” y “El torturador” son interesantes representaciones de la potencia que la mirada del sujeto tiene de

* El presente capítulo constituye una reelaboración de la ponencia “La ficción entre trauma real e imaginario: ‘Shelter’ de José Emilio Pacheco” en el II Congreso Internacional AISI (Gargnano, 13-16 de junio de 2012), y del ensayo “Aporía narrativa en ‘El torturador’ de José Emilio Pacheco” publicado en *Diaspore. Cuaderni di Ricerca*, Venezia, Ca’Foscari Edizioni, 2012, pp. 69-80.

re-inventar la “realidad” y actuar en consecuencia. A partir de la focalización interna, la construcción narrativa procede de un mundo de creencias que le da sentido a cierta visión del mundo, de ahí que cierta situación imaginada se convierta en “realidad” a condición de que se cree en esa invención y de que se actúe de acuerdo con tal creencia para darle concreción (Pimentel 77).

Los protagonistas de los dos cuentos interpretan actos y acontecimientos de tal forma que ajustan la realidad en relación con su deseo, según la fórmula nietzscheana de que “es nuestra necesidad la que interpreta el mundo”. Sin embargo, el mundo como construcción subjetiva no es una realidad cerrada o aislada, pues inexorablemente entra en contacto con otras como producto de una relación intersubjetiva que le permite a cada sujeto “ganar un horizonte”, como dice Gadamer, es decir, “aprender a ver más allá de lo cercano y de lo muy cercano” (1977: 309).

En ambos casos el deseo como necesidad que los personajes experimentan, junto con el poder ejercitado respectivamente por los medios masivos y el dispositivo político, producen una distorsión en la manera de ver y vivir la “realidad” por parte de los protagonistas. Dicha distorsión se configura en “Shelter” a partir de la construcción de un imaginario traumático alrededor de la dicotomía entre trauma real e ilusión. El miedo obsesivo del protagonista a una Tercera Guerra Mundial genera en el personaje la suspensión del principio de realidad y la proyección de su interioridad, con la consecuente fractura en el interior de la historia entre el plano de la imaginación y el de la experiencia real.¹⁸

¹⁸ Entre las líneas hermenéuticas fundamentales de la praxis literaria de Pacheco, Jorge Ruffinelli habla de un “sentimiento apocalíptico” como una instancia que caracteriza el desplazamiento de su labor hacia la historia, tras una temprana influencia borgeana (173). La tendencia apocalíptica también coloca a Pacheco en una tradición latinoamericana y mexicana que registra, a nivel internacional, la tensión política que caracteriza los años de la Guerra Fría; mientras que, a nivel nacional, refleja el descontento social por el desmesurado crecimiento de la ciudad de México, la corrupción política que se adueña del país desde los años setenta, y también el desastre ecológico, ante el cual México comparte con muchos países la indiferencia y la ausencia de políticas concretas (Ruffinelli 177).

En el caso del cuento “El torturador”, en cambio, la alteración perceptiva se produce como efecto de la problemática de la violencia, relacionada en última instancia con la práctica de la tortura, indagada ya no desde la perspectiva de las víctimas, sino del verdugo y de su relación con el poder.

Los dos relatos hacen parte de los textos que constituyen la quinta parte de *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*, sección que, junto con el cuarto apartado, contiene cuentos escritos entre los años 1964 a 1984 y que van progresivamente abandonando el esteticismo metafísico y borgiano de los comienzos para elaborar, sobre una creciente conciencia social, una imagen apocalíptica del presente y del futuro.¹⁹ La única referencia al cuento es la que hace el mismo autor en la nota preliminar al volumen donde provee el marco histórico de la época en la que se editó:

Los relatos y microrrelatos fantásticos que aparecieron después de las narraciones realistas de 1960 y 1961 se publicaron por bondad de Sergio Galindo en *La palabra y el hombre* y de Elías Nandino en *Cuadernos de Bellas Artes* [...] el miedo al apocalipsis nuclear, tema de Shelter (1964), ahora se ha desvanecido frente a los terrores de la destrucción ecológica, la contaminación, las enfermedades infecciosas y la violencia urbana. (Pacheco 1991: 11)

Antes de adentrarse en el análisis de los relatos, sin embargo, es necesario delimitar el ámbito de trabajo del presente capítulo. Habría que tener en cuenta que la temática de la mirada se relaciona en los textos con el concepto de trauma porque la visión del mundo de los personajes resulta alterada por un evento traumático. El paso sucesivo viene a ser, por lo tanto, la conformación de un discurso en el cual el trauma imaginario se convierte en significativo en la percepción del mundo por parte de la subjetividad y de la ficción misma. En el plano narratológico, este hecho se refleja en la construcción de una focalización interna casi claustrofóbica en la primera narración, que expresa el cautiverio que el personaje

¹⁹ Capítulo 1, nota 13.

sufre dentro de su misma “idea” del mundo, y de una focalización variada y cambiante en la segunda, para dar cuenta del vórtice de violencia en el cual resulta atrapado el torturador protagonista.

La preocupación alrededor del estatuto de trauma y su definición atraviesa todos los escritos más decisivos de la obra freudiana, de *Más allá del principio del placer* (1920) a *Moisés y la religión mo- noteista* (1939). A partir de aquí, el psicoanálisis se impone como ciencia soberana en este complejo terreno dando origen a una amplia tradición de investigaciones que sobre dicho tema ha construido una compleja teoría del tiempo, de la memoria, y de la verdad.²⁰ Hoy en día, la idea de trauma goza de mucho éxito, imponiéndose como “concepto cremallera” entre ámbitos distintos, y llegando a determinar el surgimiento de una nueva disciplina a él consagrada como los *Trauma Studies*.²¹ Es importante destacar que la atención que se dedica al trauma connota, por un lado, una inversión axiológica con respecto al concepto y, por otro, una eversión de su etimología.

En griego antiguo, trauma significa *herida, hueco*, y este es también el significado técnico que se le ha concedido en ámbito clínico, puesto que el concepto ha servido siempre para designar la reacción afectiva generada por un acontecimiento demasiado chocante y catastrófico como para que pueda ser aceptado y recordado por la conciencia. Hoy, en cambio, el trauma designa una experiencia vivida y digna de transmitirse, que se ofrece asimismo como posibilidad de escritura. Es precisamente este enfoque el que origina el presente trabajo: la constatación de que el trauma se convierte de *exceso*, que el lenguaje no puede abarcar, en *acceso* privilegiado a la descripción del mundo, de lugar de sumersión a instancia de emersión, de autenticación de sentido, de certificación (Giglioli: 8).

²⁰ Además de los estudios freudianos y jungianos, hay que tener en cuenta sobre todo los estudios de Jaques Lacan sobre la distinción entre Yo y sujeto, y entre realidad y Real, y las teoría de psicocrítica introducidas por Charles Mauron.

²¹ Dentro de la imponente bibliografía sobre el tema del trauma, se señalan los trabajos más actuales: Cathy Caruth (2006); Dominik La Capra (2005); Daniela Daniele (2003); Jeffrey C. Alexander (2004); Jill Bennett (2005); Susan Sontag (2003).

A partir del corolario según el cual, en la descripción de Freud, el inconsciente humano resulta conocible sólo en la medida en que se manifiesta como lenguaje, el presente capítulo quiere especificar modelos relativos a la coherencia interna del lenguaje que expresen algún vínculo con la lengua del inconsciente humano en relación con la esfera del trauma y den, por lo tanto, la medida de una percepción desdoblada, puesto que está concebida por el personaje como coherente y abarcadora de la “realidad”, pero que resulta restringida a su conciencia interna.

“Shelter” es un cuento homodiegético analéctico de ciencia-ficción, cuyo protagonista y narrador es un hombre anónimo que rememora, desde un hospital, su vida transcurrida en el terror a la Tercera Guerra Mundial. Esta situación lo impulsa a construir un *shelter*, un refugio antiatómico, donde un día decide encerrarse, sobrecogido por la idea de que el “holocausto nuclear” ha estallado. Después de muchos años en esta condición con “la sensación de que allí arriba todo se quemaba, se asfixiaba, se corrompía” (Pacheco 1991: 91), la luz eléctrica termina por extinguirse, ya no puede escuchar música ni leer, cuanto guardaban los congeladores se pudre y las conservas acaban. Ya exhausto por la falta de agua, el hombre decide salir del refugio. He aquí que se inserta el sorprendente desenlace del relato que constituye la piedra angular del mismo y a raíz del cual será posible efectuar un análisis retrospectivo del texto. Tras abrir la puerta de su refugio y acostumbrarse a la luz, el hombre se da cuenta de que la guerra atómica no ha estallado nunca y todo ha permanecido igual. En el texto se lee:

[...] Poco a poco recobré algo de vista. Con asombro y pavor me di cuenta que la casa era mi casa; la calle, la misma calle en la que pasó mi vida; la ciudad, la ciudad en que nací, ilesa y diferente, ahora poblada de hombres y mujeres que llegaron al mundo años después del día en que fui sepultado por el miedo. Para entonces ya me rodeaban muchas personas que vencían el asco provocado por mi mal olor, mis larguísimos cabellos blancos, mis ojos dementes, mi boca desdentada y carcomida por el escorbuto, mi piel llena de pústulas y escamas. Un anciano reconoció en mí el vecino desaparecido muchos años atrás. Mientras me llevaban al hospital en que ahora agonizo me enteré de todo: no hubo guerra, en el último instante nadie aceptó la orden a oprimir los botones, el mundo estaba en paz y había destruido todas sus armas nucleares. (*Ibid.*: 92)

El cuento versa sobre el tema del trauma sin trauma, o mejor dicho, lo que Daniele Giglioli llama el trauma de la ausencia de trauma (7), puesto que el protagonista se da cuenta de que ha permanecido encerrado durante años por miedo a algo que no ha pasado nunca. El trauma reside en la toma de conciencia de la ausencia de un acontecimiento “real” como origen de su encierro.

Según Freud, el trauma se caracteriza por la sustitución de la realidad exterior por la psíquica y la consecuente falta de cualquier tipo de relación con el tiempo. Siguiendo esta definición, el relato se desarrolla como una dialéctica entre la dimensión de la conciencia y la esfera del inconsciente, situándose en aquel lugar intermedio donde los límites entre mundo interior y exterior se hacen borrosos.

Las estructuras lingüísticas utilizadas articulan dicho conflicto entre consciente e inconsciente en dos ámbitos isotópicos y axiológicos contrapuestos: lo exterior-infierno-muerte *vs* lo interior-salvación-vida. Desde el principio, de hecho, el mundo se describe utilizando términos relacionados con la esfera infernal, que lo connotan negativamente como un lugar de destrucción: “No hay infierno. Aquí pagamos todo. De niño pensé que el infierno era un lugar lleno de miedo y soledad [...] Al cumplir sesenta años volví a obsesionarme la idea infantil [...]”, y, más adelante, el narrador se describe como “roído por todos los pecados del egoísmo [...]” (Pacheco 1991: 90).

Ante los ojos del protagonista, tras la guerra nuclear, la tierra resulta como “devastada” y los hombres supervivientes se imaginan como “monstruos cubiertos de pústulas y escamas [...] seres devorados por la radioactividad” (*Ibid.*: 91). Frente a la desolación que pertenece al mundo externo, la interioridad del protagonista se transfigura en el espacio interior del refugio que, en cambio, representa en su conciencia el polo positivo, puesto que el narrador se refiere al *shelter* como a un lugar sagrado, asociándolo a la única posibilidad de vida. Así en el relato se lee: “La única posibilidad de salvación era edificar el refugio en secreto”, “Bajé al refugio. Estaba a salvo”, “Cerré la puerta secreta que iba a defenderme de la explosión, las llamas, el estroncio 90” y “El shelter sería por lo pronto mi salvación dentro de algunos años” (*Ibid.*: 90-91).

Los dos ámbitos descritos, además, pertenecen a dos dimensiones temporales distintas, puesto que al mundo exterior le corresponde un fluir temporal catastrófico, mientras que la intimidad del refugio inserta al protagonista en una atemporalidad edénica. El personaje se aísla en un “hoy continuo en que todo se va perdiendo”, parafraseando uno de los poemas de Pacheco (1989: 50), atrapado en una trampa cíclica visto que se encuentra incapacitado para relacionarse significativamente con su pasado y sin esperanza para el futuro. El presente llega a ser el momento intenso antes que el ciclo de desesperanza y destrucción se complete, proponiéndose como un instante alejado del caos.

La suspensión del hombre en el vacío de un eterno presente, remite a la consecuencia principal de la preocupación apocalíptica de Pacheco, que Thomas Hoeksema señala como “una pérdida de seguridad en las nociones tradicionales o en los dioses del pasado” (82). La historia se transforma en una crónica de la catástrofe, un ciclo continuo de desastre y destrucción. Tampoco el futuro ofrece alguna consolación o esperanza en cuanto se configura como el polo opuesto de la historia, participando en el ciclo de la destrucción del hombre. En palabras del crítico, “el futuro es desesperanzado. Se convierte en una dimensión de inminente tragedia que siempre está en proceso de serlo” (*Ibidem*).

Sin embargo, a lo largo de la narración se produce una gradual inversión de los valores atribuidos a las dos isotopías antes descritas, puesto que las expectativas que el narrador repone en la guarida antiatómica pronto se desatienden. Podemos demostrar lo anterior a partir de la comparación de los siguientes fragmentos del cuento que se refieren a las descripciones que el protagonista hace de su refugio respectivamente al principio de su vivencia en el encierro y al cabo de varios años, y que dan cuenta de su cambio de actitud:

[...] No me atreví a mirar de nuevo el televisor. Bajé al refugio. Estaba a salvo. Cerré la puerta secreta que iba a defenderme de la explosión, las llamas, el estroncio 90. Me rodeaban muros invulnerables, *depósitos de agua pura, miles de latas de conservas, toneladas de frutas y verduras en los congeladores, energía*

eléctrica suficiente para medio siglo, quinientos discos de música clásica y popular, ochocientas novelas policiales y de ciencia-ficción. (*Ibid.*: 91)

[...] Al décimo año de mi vida en el shelter *la luz eléctrica se extinguió. Ya no pude leer ni escuchar música y se pudrió cuanto guardaban los congeladores.* Nada podría describir la noche perpetua en que viví, acosado por la fetidez y la humedad sepulcral. Muchos años después, cuando también *se acabaron el agua y las conservas que había supuesto eternas* [...] ya a punto de morir de ser, abrí la puerta [...]. (*Ibidem*)

El trastocamiento de las cualidades atribuidas al refugio en el segundo párrafo está acompañado por una recuperación del sentido cronológico del tiempo. Según Cathy Caruth, el poder histórico del trauma procede del hecho de que el trauma se puede percibir sólo dentro y a causa de la falta de relación con el tiempo. Su estructura temporal se caracteriza por el retraso de la experiencia histórica, puesto que el hecho traumático no se percibe cuando se produce, sino, de manera explícita, sólo en otro lugar y en otro tiempo (1995: 6-9).²² En el cuento, el evento traumático sólo se realiza en cuanto tal posteriormente, como conciencia que el personaje adquiere de la falta de fundamento de su universo axiológico.

A la luz de lo dicho, es posible dar un paso más si consideramos el cuento como una progresiva evolución de la conciencia del protagonista quien, a partir una confianza ciega y fanática en el refugio antiatómico como única posibilidad de vida, poco a poco recupera el sentido y el principio de realidad. En términos de escritura, esto se refleja en el hecho de que, a lo largo de la narración, la instancia productora del discurso se desplaza del Yo²³ freudiano al sujeto-personal lacaniano.²⁴

²² La autora se refiere a la teoría freudiana de latencia como ley fundamental del hecho traumático.

²³ Se utiliza el término con letra mayúscula para identificarlo como instancia psíquica, y diferenciarlo del “yo” como instancia narrativa.

²⁴ La distinción entre Yo y sujeto que aquí se menciona, se refiere a los trabajos de Jaques Lacan. El término “sujeto” no es un término que emplee Freud, aunque está implícito en su obra, su formulación se debe a Lacan. A pesar de no constituir un elemento esencial del legado freudiano, Lacan lo sitúa como elemento central de

El Yo, contrariamente al sujeto, es una estructura de defensa y no de verdad, a la cual Giglioli atribuye el dispositivo del trauma sin trauma como medio de protección (106). El ámbito privado es la dimensión más natural del Yo, la imaginación su arma más fuerte. El sujeto, en cambio, en palabras del crítico, es “la geometría sempre variabile dei rapporti tra interno ed esterno, conscio e inconscio, azione e mondo”, que concilia en sí la tendencia engañosa del ego y el proceso primario de pulsiones y asociaciones que caracteriza al Ello, conformándose como una instancia de responsabilidad (*Ibidem*). En este sentido, el *shelter* encarna un simulacro de realidad que el Yo construye, fruto de la proyección del terror y de la paranoia que lo califican a partir de una relación quebrada con lo exterior. Amparo frente a una realidad que no se puede controlar, el refugio antiatómico, al mismo tiempo, se convierte en un disfraz de invulnerabilidad, característica por la cual Freud reconoce la huella inconfundible de “Su Majestad el Yo, el héroe de todos los sueños diurnos” (1978^a: 132). No se trata tanto de un derrumbe de la racionalidad, sino más bien de su exasperación.

El poderío del discurso del ego sobre el del Sujeto se manifiesta también en el predominio de la dimensión privada en la vida del protagonista a daño de la pública. Sin embargo, en la dialéctica entre Yo y Sujeto, es posible localizar un tercer elemento de gran relevancia, la presencia del discurso del poder vehiculado por los medios de comunicación masiva.

su enseñanza a partir del fin de la Segunda Guerra Mundial, pues con anterioridad era empleado más bien para referirse al ser humano, en términos generales, o incluso al paciente en el dispositivo analítico. En “El tiempo lógico y el aserto anticipado” (1975), Lacan introduce ya la distinción entre el “sujeto impersonal”, independiente del otro, en el más puro sentido gramatical, el “sujeto recíproco”, sustituible por cualquier otro, que se reconoce a sí mismo en esta misma equivalencia, y el “sujeto personal”, acepción ésta que centrará su preocupación por el tema, sujeto cuya unicidad está constituida en un acto de auto-afirmación singular. En la década de los cincuenta y a partir de la distinción freudiana entre *el yo* y *el ello* (Freud, 1978a), Lacan remarca la naturaleza simbólica de la entidad subjetiva frente al carácter imaginario del ego, en su núcleo constituido por toda una serie de identificaciones alienantes.

El ambiente en el que se mueve el personaje es un espacio psicológico alimentado por esas “mitologías” del presente que Roland Barthes ayuda a deslindar, las producidas y transmitidas ante todo por los medios masivos de la sociedad moderna norteamericana. En el cuento hay una constante referencia a los medios de comunicación, que se configuran como el filtro que se interpone entre los hechos y la interioridad del protagonista. En el texto se lee:

Hasta que un día la crisis estalló. Huí del centro comercial en que compraba nuevos aditamentos para mi refugio. En la radio del automóvil seguí escuchando los boletines de última hora. Al llegar a casa encendí el televisor. Antes que la imagen llegó la voz que hablaba del ultimátum. Intenté controlarme y llamé por teléfono a la estación. No, no se trataba de una obra dramática como aquel programa de Orson Welles y el Mercury Theatre que un domingo de 1938 nos hizo creer durante una hora que los marcianos habían invadido la tierra. (Pacheco 1991: 90)

La anécdota a la que el texto hace referencia es el célebre episodio del 30 de octubre de 1938, cuando Orson Welles y el Teatro Mercurio, bajo el sello de la CBS, adaptaron el clásico de ciencia ficción *The war of the worlds* (1898) de Herbert George Wells, a un guión de radio, anunciando en forma de noticiario la invasión de la tierra por parte de naves marciana.²⁵

²⁵ Orson Welles había adquirido cierto prestigio dramatizando algunas obras como *Los Miserables* en programas de radio, de modo que en julio de 1938 el Columbia Broadcasting System (CBS) le ofreció realizar un programa semanal en la cadena dramatizando obras. De este modo, Howard Koch, que escribiría más tarde el guion de *Casablanca*, adaptaba obras como *Drácula* o *El Conde de Montecristo* y Welles las interpretaba. En la emisión de *La Guerra de los Mundos* Welles interpretaba al profesor Pierson, el científico que explicaba lo ocurrido, mientras que también participaba un actor imitando al periodista Carl Philips. Se narró la caída de meteoritos que posteriormente corresponderían a los contenedores de naves marcianas que derrotarían a las fuerzas norteamericanas usando rayos de calor y gases venenosos. La emisión empezaba así: “Señoras y señores, les presentamos el último boletín de Intercontinental Radio News. Desde Toronto, el profesor Morse de la Universidad de McGill informa que ha observado un total de tres explosiones del planeta Marte entre las 7:45P.M. y las 9:20P.M”. Inmediatamente pasaban a la banda de música supuestamente desde el Hotel Park Plaza, y periódicamente la interrumpían

A la histeria colectiva evocada por la anécdota le hace eco en el texto la afirmación según la cual “el miedo era la sustancia misma de la época” (Ibidem) y el grito de pánico que el narrador oye: “Me asomé a la ventana. No había nadie en la calle. Me aterró el estruendo de aviones supersónicos sobre la ciudad. Del edificio del vecino salió un grito: –¡Ha estallado la guerra!– y una invocación a la piedad de Dios” (Ibid.: 91). Al mismo tiempo, el episodio al que se hace referencia tal vez sugiera que la ansiedad y el miedo apocalípticos que el protagonista del cuento sufre podrían representar la transfiguración simbólica de aquel sentimiento de catástrofe. Este forma parte de la conciencia histórica mexicana tras la invasión norteamericana a México de en 1847, invasión que la desnacionalización y el consumismo de aquellos años contribuyeron a denunciar.

De este modo, el cuento apunta al poder de los medios de comunicación de masa, anticipando la intuición de Jean Baudrillard de una “huelga de los acontecimientos” en su estudio homónimo. Con este sintagma el filósofo expresa la gradual pérdida de sentido y de realidad que los acontecimientos sufren a partir de la década de los años 80, sustituidos por hechos que se conocen a través de los medios de comunicación, y ante los que el hombre se rinde por la evidencia de la imagen, su credibilidad, que nada tiene que ver con la verdad ni con la realidad pero sí con la simulación. “Cuanto más tratamos de volver a dar con lo real o con la referencia –dice el filósofo– más nos abismamos en la simulación” (102).

Según Baudrillard, la promiscuidad universal de las imágenes, por un lado, hace que los eventos se precipiten en el vacío y, por el

para informar de la ficticia invasión marciana. Una de las intervenciones del personaje Carl Philips desde Grovers Mill, Nueva Jersey, era: “Señoras y señores, esto es lo más terrorífico que nunca he presenciado... ¡Espera un minuto! Alguien está avanzando desde el fondo del hoyo. Alguien... o algo. Puedo ver escudriñando desde ese hoyo negro dos discos luminosos... ¿Son ojos? Puede que sean una cara. Puede que sea...”. Los oyentes que sintonizaban la emisión sin haber escuchado la introducción pensaron que se trataba de una emisión real de noticias, lo cual provocó el pánico en las calles de Nueva York y Nueva Jersey, donde supuestamente se habrían originado los informes.

otro, determina el exilio de los hombres, causando su alejamiento de las referencias y la pérdida de la historia, privada de su fin. Señala el filósofo: “Como no hay ningún fin concebible, ni siquiera el de la historia, no nos queda más remedio que manipular el más allá del fin, la inmortalidad técnica, sin haber pasado por la muerte, por la operación simbólica del fin” (*Ibid.*: 105).

En “Shelter”, las dinámicas de poder se imponen sobre el hombre a través de los medios de comunicación, y éste, debilitado por su fuerza, llega a interiorizarlo y a acentuar sus condiciones. En este sentido, el anonimato del protagonista lo convierte en un hombre invisible, que se deja determinar por los mensajes apocalípticos de los medios masivos. Su refugio antiatómico traduce aquella inmortalidad técnica de la que habla Baudrillard, y se convierte en símbolo del exilio del personaje de la sociedad en desintegración, a la vez que representa su participación en la aniquilación que la caracteriza. Siguiendo a Foucault, además, es posible vislumbrar en el *shelter* que el personaje construye el fruto de las dinámicas del poder como una “tecnología del yo” que supone una intensificación de la subjetividad, puesto que el refugio traza las condiciones mismas de la existencia del hombre y la trayectoria de su deseo.²⁶ El poder ya no es simplemente lo que se impone desde lo exterior, sino que adquiere en la figura del refugio antiatómico, la condición de elemento del que el sujeto depende para su existencia.

En “Shelter” se pone en escena precisamente la dinámica oculta de subyugación al poder, de la que habla Judith Butler, como dependencia de una visión del mundo y un discurso que no se eligen nunca, pero que, paradójicamente, dan comienzo a la posibilidad de acción del sujeto (2010: 7-8). Las vicisitudes del protagonista se configuran como una serie de reacciones desencadenadas por dicha sumisión; el terror a la guerra nuclear, la construcción del refugio, la escisión de su conciencia y

²⁶ La elaboración del concepto de “tecnología del yo” y de su vínculo con el poder político puede encontrarse en el ensayo homónimo (1991).

la elaboración de un trauma auto-producido, del cual procederá el trauma real como ausencia de trauma.

A través del recurso a la escritura del trauma sin trauma, el relato pachequiano da prueba de una incomodidad, anticipando la crisis en la relación entre literatura y referente que caracterizará una sociedad en la cual la imagen del mundo ha sido apropiada casi del todo por los medios masivos como dispositivo del poder político.²⁷ De este modo, el relato preanuncia la que Antonio Scurati llama la edad de la “compiuta inesperienza” (15), concepto especular de aquella “crisis de la experiencia” de la que hablaba Walter Benjamin a propósito de la historia.

El trauma se realiza en el texto como una experiencia no vivida, como el descubrimiento de la inexistencia ontológica, que ha dado lugar al trauma de la ausencia de trauma. En este sentido, el trauma se vincula al sentido etimológico del término “apocalipsis”, ya que se expresa como revelación de una verdad que al manifestarse hace caer todas las ilusiones; es decir, revelación de la nada, del vacío, que está en la base del evento traumático. Es la falta de ser como sustancia originaria lo que constituye el trauma real del protagonista. El cuento se mueve en una situación donde, a un trauma que es tal porque no puede ser alcanzado por el lenguaje, se contraponen un trauma imaginario que necesita una continua generación del lenguaje con la cual se llena esa ausencia (Giglioli: 93).

Al implicar el vacío como fundamento traumático, el cuento problematiza las modalidades del relato del trauma, proponiéndolo como escritura de una imposibilidad. Decir, escribir el trauma sería, entonces, no tanto contar un hecho, sino más bien su inexistencia. Más que una narración de acciones, el relato muestra una serie de actos fallidos, no cumplidos o imposibles de cumplir. De este modo, se pone en escena una relación con la “realidad” en la cual

²⁷ En época modernista y vanguardista esta crisis se expresa en el luto de la autoreferencialidad, según la cual la obra es un mensaje que en primer lugar apunta a sí mismo. Luego, muchas poéticas posmodernas apuntan al debilitamiento de las barreras entre realidad y ficción, con el recurso a pastiches, citas, hibridaciones, intertextualidades, disolución del sujeto, pérdida de profundidad.

el individuo, cuanto más habla de sí, más parece dar testimonio de su marginalidad y de su impotencia.

El texto se configura como un ejemplo de aquello que, parafraseando a Daniele Giglioli, se definiría “escritura de lo extremo”, término éste que no identifica un repertorio temático, ni una opción preferencial para soluciones estilísticas expresivas; se trata más bien de un movimiento, una tensión hacia algo que excede constitutivamente los límites de la representación (*Ibid.*: 14).

La dependencia conflictiva que el evento traumático determina en las dinámicas de la visión se puede detectar en el relato “El torturador” mediada por el elemento de la violencia. A partir de la teoría de René Girard según la cual nadie puede protegerse de las consecuencias de la violencia, ni siquiera quien la ejerce, el relato se desarrolla alrededor de la figura del verdugo y del trastocamiento axiológico que su papel sufre, puesto que de victimario se convierte en víctima. La distorsión a la que se asiste, por lo tanto, es doble puesto que, por un lado, se traduce en la inversión que la figura del torturador sufre y, por el otro, equivale a la alteración de la percepción del personaje mismo de su entorno. Al mismo tiempo, a nivel estilístico la escritura se configura como el derrame de la violencia tanto sufrida por el protagonista durante su infancia como impartida por él mismo como torturador, puesto que se construye como un discurso fragmentario en el cual la violencia se convierte en significante genérico en la organización de la subjetividad y de la ficción misma.

El cuento empieza con la tortura mortal infligida por el protagonista José Morales a daño de su amigo de infancia Enrique Altamirano, opositor del gobierno de Miguel Alemán. A partir de ese momento, el texto se estructura como un recuento analéctico de la historia del protagonista desde su niñez hasta el presente, trazando un recorrido a través de los episodios más cabales de vejación. El relato se cierra de manera circular con la vuelta al presente narrativo y el suicidio del torturador.

La violencia acompaña toda la existencia y la conducta de José Morales a partir del mismo acto de su concepción, determinado no por

una libre elección, sino por una constricción. Hijo de una prostituta y de un militar estadounidense, tras la muerte de su madre alcohólica por mano de “un ebrio que le cortó la garganta en un cuarto de hotel” (Pacheco 1991: 64), la mujer que tiene que ocuparse de él lo abandona “en la fonda donde trabajaba de mesera” y huye “para no cargar con la responsabilidad” (*Ibidem*). El chico crece en la soledad, y sufre maltratos tanto psicológicos como físicos por parte de sus coetáneos y de Doña Eusebia, dueña de la fonda. En el cuento se lee:

Tengo doce años como casi todos ellos. Me gustaría jugar e ir a la escuela. Pero lo único que hago es darme de golpes con quienes me persiguen. Antes era peor. Ahora ya sé pelear y estoy acostumbrado. Ya no hay quien se me ponga si no es en montón. Y ni así pueden conmigo. Por eso me tiran piedras y me agarran entre todos. *Negro negro negro*, como si ellos fueran tan blancos [...] vuelvo a casa ensangrentado con la camisa rota. Doña Eusebia se enoja y me grita: Nunca vas a aprender, hijo de puta. Le molesta mucho tener que darme la comida y dejarme dormir en un colchón mugroso. A veces la ayudo a barrer, a trapear, a lavar platos. Cuando los rompo o quedan grasientos doña Eusebia me da de coscorrónes. (*Ibidem*)

La rabia que se alimenta dentro de él desemboca en la fuerza física engendrada por su cuerpo, que se convierte en una característica distintiva y en un elemento de sobrevivencia, puesto que en un primer momento, le permite ser un boxeador de éxito conocido como “el Negro Morales”, y luego un torturador. Así en el texto la voz de un cronista de *La Voz de la Laguna* comenta:

Como todos ustedes saben, la carrera de este joven peleador ha sido metereórica. El Negro Morales se perfila como el gran prospecto de la temporada boxística. En dos años y medio de actividad sobre los rings ha participado en treinta combates, de los cuales ha ganado veintiocho, dieciséis de ellos por nocaut; empatado una pelea y perdido otra por decisión. [...] No creemos equivocarnos, amigos, al decir que ustedes también quedaron impresionados por el ponch, la velocidad y la decisión de este joven peleador [...]. (*Ibid.*: 66)

Al final del relato, sin embargo, se asiste al trastocamiento de la violencia perpetrada. Tras haberse ejercido sobre la víctima, sus consecuencias se desencadenan sobre el torturador como sentido de

culpabilidad y miedo a ser perseguido por sus crímenes, ideas que lo acosan llevándolo a la autosugestión y al suicidio. Al oír toques de tambores en la calle, el protagonista sobrecogido por el miedo de que la policía haya venido por él, decide matarse tirándose por la ventana:

[...] A las tres de la tarde el estruendo que subía de la calle despertó a José Morales. Reconoció el golpe inconfundible del tambor y el sonido de los clarines. Se puso violentamente de pie. Amartilló su escuadra y quedó inmóvil. El estruendo se aproximaba [...] Me matarán, me colgarán de un poste, me rociarán de gasolina para quemarme vivo. Ya se hizo lo que buscaba Altamirano. Pero no me arrodillaré a pedir perdón. Seguramente viene por mí. No, no me agarran vivo. Se introdujo en la boca el cañón de la pistola. Sintió su frialdad en los dientes y en el paladar, pensó en el estallido del cráneo y la dispersión sangrienta de la masa cefálica. No se atrevió a oprimir el gatillo. Los tambores y los clarines sonaban cada vez más cerca del edificio. Entonces arrojó la escuadra y saltó por la ventana. Su cuerpo quedó entre la acera y el pavimento, hundido en su propia sangre. Las alumnas de la Escuela Comercial Leona Vicario suspendieron sus ejercicios de escoleta [...]. (*Ibid.*: 69)

El desenlace del relato es significativo porque el protagonista resulta cautivo de lo que cree, puesto que no ve, sino que oye los toques de tambor y proyecta su idea de lo ocurrido sobre la realidad, sustituyendo lo que era por lo que él pensaba que fuese.

La figura del torturador, que José Morales encarna, parece responder a las dos características principales que, según Hanna Arendt, connotan al criminal; es decir, la capacidad de engañarse a sí mismo y la atmósfera de sistemática mentira que constituye el clima general de su ambiente (60). Respecto a esto, parece significativo citar el fragmento número 8, que echa luz sobre el clima socio-político de la época. Se trata de las líneas de un periódico, *Editorial: Quosque tandem...?*, que apoyan y alaban “el brillante régimen que preside el Señor Licenciado Presidente Don Miguel Alemán” que “ha puesto a México en un sitio de privilegio entre las naciones del orbe” (*Ibid.*: 68), a la vez que denuncian ferozmente “la persistencia inexplicable de un pasquín disolvente, lleno de ideas exóticas e injurias”, que se distribuye en escuelas y fábricas. La construcción y el mantenimiento de la ideología política se nota en

los sintagmas utilizados y en los atributos asociados a la conducta y a los supuestos logros del gobierno:

Perpetra ese crimen de lesa Patria un sedicente ‘profesor’ que venenosamente infunde en la conciencia maleable de sus infortunados educandos ideas enemigas del ‘bienestar social’ del que disfrutamos. Este agitador pretende ignorar que hace mucho el Pueblo de México, ‘unido como un solo hombre’, acabó con la nefanda y torpe ‘Educación Socialista’, error de pasados gobiernos, lacra de la que no quisiéramos ni acordarnos, disparate que autorizaba cualquier desenfreno de los cuerpos y de las conciencias. La Sociedad exige ponerle un hasta aquí al rojillo de marras que tanto daño está sembrando no sólo entre la ‘juventud estudiosa, porvenir radiante de México’, sino de ‘obreros y campesinos, tan beneficiados’ por el ‘dinámico régimen alemanista’. ¡Basta ya! Preguntemos con el inmortal Cicerón: *Quosque tandem abutere Altamirano patientia nostra?* (*Ibidem*)

La ideología fomentada por el poder y sus dispositivos conlleva una distorsión de la realidad en la mente del protagonista. En el cuento se repite la justificación a la cual el torturador acude para sus acciones, apelando a un deber superior que tiene que cumplir: “No hay asco ni miedo: después de todo, cumples tu deber, obedeces a los órdenes, defiendes a la sociedad” (*Ibid.*: 62) y, más adelante, “Todos lo traicionaron. Tú más que nadie. Pero no fue por gusto: obedeciste órdenes, te repites. Altamirano había puesto en peligro la seguridad nacional con un plan que él y otros cinco ilusos elaboraron para trastornar el sistema de comunicación del país” (*Ibid.*: 63). Al final del cuento, recordando José Morales la tortura infligida a su amigo, se lee: “[...] ¿Qué hubiera hecho don Ernesto en tu lugar? Lo mismo que tú. Uno acepta responsabilidades y tiene deberes. Lo demás no cuenta” (*Ibid.*: 69).

La insistencia en la autojustificación se vincula, además, a otro rasgo que, según Hannah Arendt, connota el criminal y que también el protagonista del cuento refleja; es decir la incapacidad de pensar abrazando un punto de vista ajeno. Comunicar con él resulta imposible puesto que las palabras y la presencia de los otros, y por lo tanto la realidad en cuanto tal, no lo tocan. En esta línea, la figura del torturador parece corresponder a la imagen típica del criminal que no consigue ver y darse cuenta de la “realidad”, porque

su propio crimen se ha convertido en una parte de él (Arendt 60). Al convertirse en un torturador, José Morales accede a un microcosmos producto del poder en el cual se siente protegido, y con el cual comparte los mismos mecanismos de autoengaño. Dicha actitud de engañarse a sí mismo resulta una condición moral necesaria para sobrevivir, que, sin embargo, al final acaba en contra de él. La distorsión ya no es un mecanismo que pertenece sólo a su crimen, sino que abraza toda la realidad, e implica una sugestión tal que lo llevará al suicidio.

Cabe ahora ahondar en un análisis retrospectivo, con preguntas acerca de los rasgos que caracterizan la violencia que el cuento pone en escena, puesto que ésta influye tanto en las causas que llevan a José Morales a abrazarla, como en su percepción equivocada de la “realidad”.

Según José Sanmartín, la violencia es “la agresividad fuera de control, un descontrol que se traduce en agresividad hipertrofiada” (22); es decir que la violencia es una alteración de la agresividad natural –la alteración, pues, de un instinto– que se puede producir por la acción de factores tanto biológicos como ambientales. Buena parte de los adultos violentos han sufrido maltrato infantil o han aprendido de otros el uso de la violencia para alcanzar determinados objetivos. En este sentido, el protagonista del texto responde a las teorías interaccionistas de los estudios sociológicos, según las cuales las experiencias que cada individuo tiene a lo largo de su historia personal pueden configurar su propia biología; moldean su cerebro haciendo que algunos circuitos neuronales se construyan *ex novo* o potenciando otros ya existentes.

Sin embargo, a eso se añade el hecho de que el maltrato físico puede causar rupturas cerebrales, cuya consecuencia es que la agresividad queda fuera del control consciente. Las emociones se escapan, así, a la regulación que impone la razón. Las coacciones físicas y psicológicas que José Morales soporta durante la infancia y adolescencia, producen un “modelado simbólico” conformado sobre la violencia, puesto que de niño aprende la violencia no sólo de lo

que experimenta sobre sí mismo, sino también de lo que observa en otros (Sanmartín 40). Al hablar del trabajo de José Morales en la fonda de Doña Eusebia, se lee: “Si quiero servir las mesas, los clientes de la fonda me gritan y me insultan, me tratan peor que doña Eusebia. Como ya estoy grande para dejarme, les contesto y me peleo con ellos” (Pacheco 1991: 64). Más adelante, se dice que por su conducta violenta lo mandaron “al bote de San Luis Potosí con pura gente de lo peor” (*Ibid.*: 65), hasta que su amigo Teodoro le presenta a un hombre que tiene un gimnasio en el que comienza la carrera de boxeador.

En este sentido, la capacidad física le permite a José Morales traducir la violencia sufrida en posibilidad de rescate, como sus mismas palabras sugieren: “[...] cada vez que me trepo a un ring” revela José Morales a Altamirano “siento que me desquito de todo lo que me ha pasado” (*Ibid.*: 67). Esto se relaciona con la noción de “dulce venganza”, explicativa del motivo por el cual, en algunos casos, las víctimas reaccionan con formas extremas de violencia. Lo hacen, de hecho, tras haber sido previamente victimizadas (Sanmartín 53).

La violencia que caracteriza toda la vida de José Morales se desarrolla en un clímax ascendente que alcanza su ápice en la tortura infligida al compañero de escuela Enrique Altamirano. Parece posible establecer cierta relación entre la tortura como se presenta en el cuento y el acto sacrificial como lo describe René Girard. El sacrificio, según el filósofo francés, se caracteriza por ser una operación de *transfer* colectivo de valor positivo, cuya finalidad es alejar las tensiones internas y la violencia de la comunidad que se intenta proteger; es decir, es la tentativa de preservar a los amenazados por la muerte actuando su sustitución con otros seres –como otros hombres o animales– dentro de un marco de ritualidad.

En el cuento, el paralelismo entre la tortura y el sacrificio así entendido se da en la finalidad que mueve la conducta violenta del protagonista, cuya raíz yace en su historia personal. La tortura, igual que el sacrificio, resulta una acción repetitiva que opera como

transfer, pero pierde el carácter positivo y la finalidad colectiva que connotan el sacrificio. Para José Morales esto se convierte en una forma de exorcización de la violencia individual y negativa. En la tortura así representada, además, se reproduce la figura sacrificial de la sustitución, donde el que se quiere proteger de la violencia es precisamente el torturador. Altamirano, por lo tanto, parece jugar el papel de “víctima sustitutiva”, puesto que toma el lugar de sufrimiento que durante toda la vida le había tocado a Morales (Girard 90). La violencia perpetrada sobre el otro resulta el reflejo especular de la violencia sufrida por el victimario a lo largo de su vida. En esta línea, entre sacrificio y tortura se establece una relación de oposición especular, puesto que los dos términos están acomunados por la violencia que ambos implican, pero cuyo valor axiológico se trastoca en el pasaje del primero al segundo.

Al mismo tiempo, no parece una casualidad que el blanco de la violencia sea un amigo del torturador y opositor político, puesto que, según Girard, la elección de la víctima se da en base a un criterio de “ semejanza ” y de “ imposibilidad de venganza ”; la víctima debe parecerse al que sustituye, a la vez que no tiene que ser vengable. Altamirano en este sentido representa el *alter ego* positivo de José Morales, puesto que es blanco, de clase social alta y su vida ha sido caracterizada por el bienestar tanto material como emotivo. La oposición simbólica entre los dos personajes se subraya en un diálogo que tienen en la escuela, en el cual Enrique Altamirano le hace notar a José Morales la explotación que sufre como boxeador: “ –Te repito que es una tontería sentirse mal por lo que uno es. No hay nadie que tenga derechos a despreciar a otra persona. –Para ti es fácil decirlo porque te ha ido bien. Tu familia te apoya, pronto te recibirás de profesor. En cambio yo sólo tengo el box ” (Pacheco 1991: 67).

Además, como Altamirano se encuentra perseguido por sus ideales comunistas quita cualquier posibilidad de que alguien reclame su muerte. Tras su muerte, Martínez le dice a José Morales: “No te preocupes [...] pronto encontrarán el cadáver de Altamirano con ropa interior de mujer y con las uñas y los labios

pintados. Los periódicos de nota roja mostrarán la foto y dirán: *Sádico crimen entre homosexuales* ” (Ibid.: 63).

A esto se añade que la elección de una persona querida como chivo expiatorio de la represión del protagonista parece reproducir el antiguo esquema mítico, y luego trágico, de la que Girard define “ crisis sacrificial ”, basada en una indiferenciación entre violencia impura y purificadora, distinción en la que reside el valor simbólico del sacrificio (95). El hecho de que Morales torture a su amigo de infancia hasta matarlo da cuenta precisamente de una violencia indiferenciada que absorbe todo sin distinción, incluso los vínculos afectivos.

Es interesante observar que el cambio de rumbo y el trastocamiento axiológico del papel de torturador en torturado se da a través de la esfera isotópica de la vista, puesto que el cuento se abre y se cierra con una clara referencia a la mirada. Compárense los dos fragmentos que se citan a continuación, extraídos respectivamente del comienzo y del final del texto:

La ‘ luz ’ del alba te desprende de los objetos y te aísla en el patio de la prisión. Tocas el dorso de tu mano. Se ha vuelto como la piel de otro, el hombre que acabas de atormentar. Yace sin sentido en un charco de sangre, pero resistió, asumió toda la responsabilidad [...] Altamirano ha muerto. Te encoges de hombros, enciendes el primer cigarro de la mañana [...] entras en el cuarto de baño, ‘ te miras al espejo ’. No hay asco ni miedo [...] Te echas agua en la ‘ cara ’. Te lavas las manos. Sales. (Pacheco 1991: 62-63)

[...] Ya hay ‘ claridad de día ’ cuando subes los siete pisos del edificio sin elevador en la colonia Escandón. Abres la puerta de tu departamento. Te desvestes y te arrojas a la cama. No puedes dormir. Te persigue la ‘ imagen ’ de Enrique Altamirano. Altamirano bajo los golpes en la pileta, sometido a los toques eléctricos en el cuerpo mojado. Altamirano sangrante, escupiendo los dientes, tumefacto, asfixiándose. Por último Altamirano inerte con los ‘ ojos abiertos ’. [...] Te levantas y entras en el cuarto de baño en busca de una pastilla para dormir. [...] José Morales ‘ se miró al espejo y observó ’ en su ‘ cara ’ una ‘ expresión que sólo había visto en los torturados ’ [...]. (Ibid.: 68-69)

La situación inicial vuelve de manera rizomática en el cierre del cuento, puesto que se presenta la misma referencia a la vista y su

isotopía pero con consecuencias diferentes sobre el torturador. A partir de la idea de raíz clásica de que los ojos ajenos son los que desnudan y muestran al otro la verdad de su ser, la mirada es el elemento que influye en la psique personal del protagonista, que lo lleva a juzgarse condenándose. Al mismo tiempo, la condena de José Morales queda sugerida desde el comienzo precisamente en la referencia a la esfera de la vista. Si al principio del cuento la tortura mortal de Altamirano se presenta como un hecho del cual el protagonista toma distancia, al final se convierte en un recuerdo que se amplifica en su mente acrecentando su sentido de culpabilidad y dando lugar a la inversión axiológica.

El relato pone en escena la fuerza de la violencia que todo embiste y ciega los ojos borrando las diferencias y las dicotomías bien/mal y víctima/verdugo. Tampoco el torturador puede protegerse de la acción violenta que él mismo desencadena, convirtiéndose en torturado. Ver y no ver se vinculan también a la relación entre apariencia y realidad. La luz hace posible el ver al mismo tiempo que lo inhibe, brinda visibilidad sobre lo que se coloca, pero también borra la posibilidad de ver: parafraseando a Curi, permite la vista e impone la muerte (158).

En esta línea, el cuento reproduce el mecanismo de la lucha trágica, en el sentido que le atribuye Girard, puesto que en la tragedia las diferencias y la distancia entre víctima y victimario se anulan por obra del acto violento que envuelve a todos sin distinción. El que tortura ya no puede quedar inmune a la violencia infligida, sino que ésta desemboca contra él mismo, convirtiéndolo en otra víctima de su misma ferocidad.

Llegados a este punto, sin embargo, es posible dar un paso más considerando cómo la problemática de la violencia determina también la estructuración formal del cuento. El texto se compone de diez fragmentos separados por hiatos espaciales que cuentan episodios particulares relacionados con la existencia de José Morales. Al pasar de un fragmento a otro la instancia narrativa cambia de acuerdo con el tiempo de la historia. El presente se cuenta utilizando la voz dialógica de la segunda persona singular, con la cual el narrador se dirige directamente al protagonista; mientras

que la narración del pasado de José Morales se hace por obra de un narrador omnisciente en tercera persona. Ambas instancias, además, comparten el espacio narrativo con el discurso indirecto libre en primera persona singular que se inserta repentinamente dando cuenta de los pensamientos del personaje. Hay que subrayar, sin embargo, que el cambio de voces narrativas no sigue una secuencia lógica, y que el espacio narrativo acoge también fragmentos extraídos de periódicos y de radio.

La continua variación de las instancias narrativas y los tiempos de la historia revela la dialéctica entre la dimensión de la temporalidad propia de la conciencia, y el carácter “fuera del tiempo” del inconsciente del protagonista, a la vez que sugiere la continua sustitución de la representación de la realidad “exterior” al protagonista con la psíquica (Ricoeur 2004: 164). El pasado acosa y posee, de modo que el sujeto se ve atrapado en la repetición compulsiva de escenas traumáticas, en las que el pasado retorna y el futuro queda bloqueado o atrapado en un círculo que se retroalimenta (LaCapra: 43). En el relato, los tiempos hacen implosión, como si se estuviera de nuevo en el pasado viviendo otra vez la escena traumática, y cualquier dualidad –o doble inscripción– del tiempo sólo produce aporías.

En este sentido, la aporía que el texto desvela remite a la que Benjamin llama “experiencia” caótica, en cuanto puede contemplarse como indicio de un trauma que no ha sido elaborado. En la medida en que el trauma se elabora –así como las relaciones transferenciales en general–, es posible distinguir entre pasado y presente, y recordar el pasado como tal desde el presente con expectativas hacia el futuro (*Ibid.*: 44-46).²⁸

A este respecto, la estrategia estilística utilizada parece traducir la teoría elaborada por Elaine Scarry, según la cual el padecimiento del dolor físico y psicológico extremo que se inflige en la víctima

²⁸ Como aclara LaCapra, esto no implica ni que exista una oposición neta entre el pasado y el presente ni que el *acting out* pueda superarse plenamente para alcanzar un estado de clausura o de identidad total del yo, sea para los que sufrieron el trauma o para los que están vinculados con ello empáticamente.

durante una sesión de tortura llega a anular la capacidad de lenguaje para describir dicha experiencia. Es más, mientras está siendo aplicada, la tortura reproduce esta desarticulación del lenguaje en el acto mismo de la interrogación que se lleva a cabo durante una sesión. El fin último de la tortura, sin embargo, no es obtener la información que pueda o no tener la víctima sino de-construir la voz de ésta; es decir, no se busca matar a la víctima, sino más bien desarmar su universo y su voz. A través del trastocamiento de la visión por la violencia, transferida a la escritura en su dislocación, el relato refleja una vez más la distorsión de la que habla, en cuanto reproduce estilísticamente la deconstrucción del mundo del protagonista que la tortura – aplicada y sufrida – produce.

El cuento pone en escena la deconstrucción de oposiciones simbólicas –bien/mal, víctima/victimario, torturador/torturado–, sirviéndose como complemento expresivo de lo que LaCapra define “escritura diseminatoria”, puesto que el yo se desarticula, desgarrar y fragmenta en un discurso radicalmente descentrado (*Ibid.*: 48). La deconstrucción de parejas binarias constituye de por sí un acto simbólico, puesto que su finalidad es deshacer la violencia que exige una víctima determinada, poniendo en acto una generalización en lugar de localizarla proyectivamente.

A la luz de lo dicho, el texto parece poner en escena la violencia como una de las puertas de acceso a lo Real lacaniano, puesto que ésta se configura como motivo de ruptura del discurso y fractura del lenguaje. La tortura abre a aquel vacío primordial que se encuentra fuera del lenguaje, y que, precisamente, por estar “más-allá-del-significado”, no se puede simbolizar (Recalcati 2001). Al ser reflejo de lo Real, no resulta posible *decir* la violencia, sino sólo *representarla* a través de una repetición; es precisamente su constante repetición que produce en el sujeto un cortocircuito, una ansiedad y angustia traumática. El texto viene a ser, por lo tanto, espacio de lo innombrable, donde la palabra naufraga y surge el silencio.

Al presentar la violencia como algo indecible, el texto coloca al lector en el corazón mismo de una “*interlocución problemática*”

(Barthes 2005: 144). En este sentido, parafraseando a La Capra, el cuento parece encarnar el juego de la *différance* derridiana, mecanismo contrario a las oposiciones binarias aparentemente dicotómicas que reprimen el espacio intermedio de indecidibilidad así como el hecho de que los opuestos aparentes se desplazan ente sí y dejan marcas el uno en el otro (44). De este modo, la violencia se problematiza dando lugar a un discurso ‘intermedio’, en el sentido que corresponde a lo indecible e inasequible, y admite la ambivalencia radical de las posiciones netamente definidas.

Del trauma imaginario, es decir del imaginario traumático, proceden las categorías con las que se da forma a la experiencia y al proceso de subjetivización. Sin el lenguaje del trauma ya no parece posible expresar nada, y es precisamente aquí donde reside lo traumático; en un imaginario que sin el recurso a sus zonas extremas ya no tiene ningún vínculo con el mundo. La identidad se define a través del dispositivo de la identificación victimaria construido sobre el imaginario traumático, por lo cual “Yo soy lo que he sufrido” (Giglioli: 10). Como causa de desestructuración, el trauma se ha convertido también en un elemento fundante, estructurante e identitario, a través del cual el sujeto vuelve a pensar en sí mismo y en su realidad.

En el universo de “Shelter”, el protagonista se ve obligado a destruir el mundo que había creado, mientras que en el de “El torturador” es el protagonista que sucumbe a la imponencia de su imaginación. En este sentido, según Susan Isaacs: “En tanto que el mundo externo no satisface a nuestros deseos, o interfiere o nos frustra, es a la vez odiado y rechazado. Entonces podemos temerlo, observarlo y escucharlo con el fin de defendernos de él; pero solamente podemos jugar con él, aprender de él, y comprenderlo cuando, en cierto grado, ha sido libidinizado a través de sus conexiones con las satisfacciones orales, recibiendo así, cierta cantidad de amor” (103). La desilusión que trae es el primer impulso para la adaptación a la realidad, provocando la satisfacción alucinatoria (*Ibid.*: 104).

“Shelter” y, en algunos puntos, “El torturador”, son ejemplos de psiconarración; es decir, una forma discursiva en que el narrador da cuenta de los procesos mentales de su personajes, aunque las palabras, como tales, no sean necesariamente atribuibles al personaje sino al narrador (Pimentel 81). De cualquier modo, el relato está focalizado, en mayor o menor grado, en la consciencia del personaje. Las marcas discursivas de la narración son, esencialmente, los que Luz Aurora Pimentel llama “psicoverbos”, es decir, “verbos que señalan la interioridad de la acción referida” (Ibidem). En “Shelter” no se ve ni se sabe más de lo que ve o sabe el protagonista. El relato se construye alrededor de una prisión focal, en la cual la perspectiva del narrador y la del personaje narrador coinciden; mientras que en “El torturador” la fragmentación y diseminación del discurso, tanto a nivel espacial como temporal, reproducen la ofuscación de la mirada del protagonista y la distorsión de la realidad que sufre.

Gracias a esta constante convergencia y divergencia de percepciones, el mundo narrado permanece incierto hasta el final al afirmarse sobre su ambigüedad constitutiva. En este sentido, los cuentos parecen reproducir la idea de Merleau-Ponty de que lo invisible es “otro visible posible” o como “un posible visible para otro” (1966: 277). A partir de una aparente todopoderosidad que la mirada confiere a los protagonistas, éstos acaban por sucumbir ante el mismo poder creador de la misma, lo que se traduce en una clausura hermenéutica, la cual determina la situación conflictiva de la historia. La “realidad”, invisible para los protagonistas, queda sugerida entre las líneas de los cuentos, convirtiéndose en “la trascendencia pura, sin máscara óptica” (Ibid.: 278). Al mismo tiempo, las mismas realidades visibles de los protagonistas se revelan centradas únicamente en un núcleo de ausencia procedente de sus proyecciones imaginarias.

Espejos vacíos: *El parque hondo, Tarde de agosto, El castillo en la aguja, La reina*

“¿No sería terrible que el chico mirara en el espejo y no viera nada?”

Donald W. Winnicott, *Realidad y juego*, p. 153

En un momento primario de la evolución del ser humano, la mirada se perfila también como un instrumento fundamental en la ontogénesis del sujeto, y resulta un recurso anterior a las habilidades corporales. Según Jacques Lacan, el primer paso hacia la construcción de la identidad se da a través de lo que el estudioso denomina “estadio del espejo” en su estudio homónimo (1949), cuando el infante aprende a distinguirse a sí mismo de la humanidad y del contexto que lo rodean a través del reconocimiento de una alteridad que es, a la vez, el reflejo de su propia imagen.

El bebé de seis meses, aunque no pueda estar de pie autónomamente y tenga una inteligencia inferior al chimpancé, es capaz de reconocerse en la imagen reflejada en el espejo: “[...] la cría del hombre, a una edad en que se encuentra por poco tiempo, pero todavía un tiempo, superado en inteligencia instrumental por el chimpancé, reconoce ya sin embargo, su imagen en el espejo como tal. Reconocimiento señalado [...] tiempo esencial del acto de inteligencia” (Lacan 2003: 86).

En la misma línea de Merleau-Ponty, Lacan subraya, por consiguiente, la importancia extrema de la identificación: “Basta [...] comprender el estadio del espejo como una identificación en el sentido pleno que el análisis da a este término: a saber, la transformación

producida en el sujeto cuando asume una imagen, cuya predestinación a este efecto de fase está suficientemente indicada por el uso, en la teoría, del término antiguo *imago*” (*Ibid.*: 87). Tal es la lección de Hegel que en su *Fenomenología del Espíritu* postula el yo como resultado de la identificación de su deseo con la infinitud libre del tú, señalando que: “La autoconciencia sólo alcanza su satisfacción en otra autoconciencia [...] La autoconciencia es en y para sí en cuanto que y porque es en sí y para sí otra autoconciencia; es decir, sólo en cuanto se la reconoce” (113). El reconocimiento es la posibilidad de una relación recíproca, reversible, que devuelve al sujeto su existencia como no cosa.

A través de la identificación, se asume la imagen especular como una imagen ideal de sí, aquel “yo-ideal” que “será también el tronco de las identificaciones secundarias” (Lacan 2003: 87), al mismo tiempo que el niño se apropia ese descubrimiento con júbilo en cuanto reconoce que puede haber un espectáculo de sí mismo. Como afirma Lacan:

El punto importante es que esta forma [primordial de asunción jubilosa] sitúa la instancia del yo, aún desde antes de su determinación social, en una línea de ficción, irreductible para siempre por el individuo solo; o más bien, que sólo asintóticamente tocará el devenir del sujeto, cualquiera que sea el éxito de las síntesis dialécticas por medio de las cuales tiene que resolver en cuanto yo su discordancia con respecto a su propia realidad. (*Ibidem*)

Asistir al espectáculo de sí mismo corresponde al primer contacto con la “totalidad” de un cuerpo, el propio, que antes sólo se entreveía, y por lo tanto se percibía como “fragmentado”. El espejo representa aquella mirada de Otro a través de la cual la vista que está en el ojo percibe el cuerpo como unitario sólo después de que la totalidad se ha constituido, y reconocido en el movimiento especular (*Ibid.*: 89). El hecho problemático reside en que el rasgo distintivo inicial a partir del cual es posible hablar de “cuerpo propio” será la asunción identificatoria de la imagen y que, como paso sucesivo, llevará al viraje del yo especular al yo social: “Este momento en

que termina el estadio del espejo inaugura [...] la dialéctica que desde entonces liga al yo con situaciones socialmente elaboradas” (*Ibid.*: 91).

Donald Winnicott llevará más adelante los conceptos formulados por Lacan, y piensa en la función del espejo lacaniano en término de rostro materno, en el principio según el cual la identidad empieza a partir de un intercambio de miradas entre el niño y la madre: “en el desarrollo emocional individual el precursor del espejo es el rostro de la madre” (147). El papel de la madre, o de la persona a la que le corresponda esta tarea, es devolver al niño su persona (*Ibid.*: 155). Si cuando el niño mira al rostro de la madre no se ve a sí mismo:

primero empieza a atrofiarse su capacidad creadora [...] En segundo lugar, éste se acomoda a la idea de que cuando mira ve el rostro de la madre. Este, entonces, no es un espejo. De modo que la percepción ocupa el lugar de la apercepción, el lugar de lo que habría podido ser el comienzo de un intercambio significativo con el mundo, un proceso bilateral en el cual el autoenriquecimiento alterna con el descubrimiento del significado en el mundo de las cosas vistas. (*Ibid.*: 149)

De las palabras de Winnicott se entiende que el sentido del mundo está vehiculado por la acción de ver y verse en el rostro del otro: “Si el rostro de la madre –sigue Winnicott– no responde un espejo será entonces algo que se mira, no algo dentro el cual se mira” (*Ibidem*).

En este sentido, la existencia está determinada a través de la mirada de otro, a la vez que la identificación con la otredad es el proceso fundamental para el desarrollo de cada sujeto, tanto en su dimensión individual como social: “cuando miro se me ve, y por lo tanto existo” (*Ibid.*: 151). Al mismo tiempo, la autorización a existir que el hecho de ser visto –y re-conocido– confiere al ser humano, permite también al ser humano mirar y ver, y mirar “en forma creadora”, con lo cual “lo que apercibo también lo percibo” (*Ibidem*). La mirada adquiere, en esta línea, un papel central en la dialéctica intrapsíquica del ser humano, puesto que determina el pasaje del cuerpo a la imagen y la vuelta al cuerpo como conciencia de sí, resulta decisiva. Es, por

lo tanto, a través de este juego de percepción, captura imaginaria, identificación corpórea y deseo –de la madre y, en general, del otro– que el niño empieza a integrar un Yo. En este sentido, el Yo no está formado por la imagen, sino que es la imagen misma.

José Emilio Pacheco dedica muchos de sus relatos a la infancia y a la adolescencia, que se evocan como centros generadores del texto, y que ponen en escena esta relación entre poseer y des-poseer, entre adherencia y distancia que determina la adquisición de conciencia de uno mismo a través del reconocimiento de y en el otro. A partir del principio de que la única condición para adquirir un cuerpo –y por lo tanto metonímicamente una identidad– que se define “propio” es la asunción como propia de la imagen que se produce más allá del sujeto (Lacan 2003), el movimiento diegético de los relatos que se van a analizar a continuación se caracteriza por desarrollarse alrededor de un cortocircuito en el proceso de auto-individuación a partir de la ausencia de una figura maternal (Winnicott 1994) y la privación de una figura adulta edificante mediante la cual reconocer(se). El paso sucesivo viene a ser el ejercicio de la fantasía²⁹ como medio

²⁹ Según advierte Susan Isaacs, a partir de los estudios freudianos, habría que recurrir al inglés para distinguir entre *fantasy* y *phantasy*, donde el primer término comprende los sueños conscientes así como cualquier tipo de producción ficcional, mientras que el segundo connota las fantasías como contenidos mentales inconscientes que pueden o no volverse conscientes. Al mismo tiempo, la palabra ha sido adoptada en oposición a “realidad”, entendida como referida a acontecimientos externos, materiales y objetivos. Sin embargo, *phantasy* no indica algo irreal en tanto simplemente imaginado, sino que indica un conjunto de procesos psíquicos que, en cuanto tales, no dejan de tener estatuto real. Retomando el concepto de “juego imaginativo” de Winnicott, la fantasía es para Isaacs el vínculo activo entre instintos y mecanismos del Yo. El instinto es un proceso psicosomático, límite cuya representación mental es la fantasía. Las primeras fantasías se construyen sobre las pulsiones, dolores y placeres corporales orales unidos al gusto, olfato y tacto, y los elementos visuales tienen poca importancia, puesto que estas primeras fantasías se vinculan más íntimamente con la experiencia de incorporar (Isaacs 101). Esas sensaciones e imágenes primeras se relacionan muy poco, al principio, con un objeto externo, espacial: se experimentan en el cuerpo, no fuera de él. El elemento

de defensa y reparación (Isaacs 1943), es decir, para construir una “realidad” que satisfaga el deseo frustrado. Lejos de querer psicoanalizar a los personajes, lo que se quiere poner de relieve es que la puesta en escena de la dialéctica narrativa que los niños viven entre el mundo deseado y fantaseado y el real, señalada por Verani (2006: 11), así como la “derrota” que sufren (Popovic 2006: 101), se configuran como resultado de dicho conflicto en las dinámicas de reconocimiento y construcción identitarias que los niños protagonistas experimentan con respecto al personaje adulto y a la sociedad con que interactúan.

En la colección *El viento distante* (1963), los relatos cuyo tema es la infancia se caracterizan por reproducir todos la misma estructura inicial, es decir, la ausencia de la madre y su consecuente sustitución por otra figura adulta que manifiesta, sin embargo, cierta hostilidad hacia el personaje niño. En “El parque hondo”, cuento con el que se abre el volumen, Arturo está a punto de cumplir nueve años y de él se dice que “[...] el mundo para él se reducía a su tía Florencia, la casa de un piso, la gata que no se deja acariciar y que da muerte a sus recién nacidos, la escuela [...] y Rafael Molina, condiscípulo [...]” (Pacheco 1977: 12). Más adelante Arturo oye a su tía comentar a una amiga que el niño lleva siete años sin ver a su madre –“ella” (*Ibid.*: 13)– y que su padre se ha vuelto a casar y tener una familia, dejando a su primer hijo con ella.

visual se integra lentamente y llega a fundirse con la experiencia táctil, y las primeras imágenes visuales siguen siendo en gran parte de cualidad “eidética”. Son intensamente vividas, y con frecuencia asociadas a las percepciones. En el período evolutivo, los elementos visuales predominan sobre lo somático, lo que determina la discriminación entre el mundo externo y el interno, y las fantasías visuales ligados al exterior sufren una represión: son desexualizados, independizados de las ataduras corporales. Pero esas imágenes influyen igual sobre lo afectivo, pues originalmente se habían fundado en elementos somáticos, inconscientes y reprimidos. Lo visual tiene como base una ‘imagen’, o sea una persona o parte de ella que incluye todos los elementos somáticos que la vincularon a dicha persona. Esos vínculos son siempre experimentados como fantasías. En general, todos los mecanismos del yo derivan en última instancia de los instintos y de las reacciones corporales innatas.

En “Tarde de agosto”, la instancia narrativa abre el relato en *medias res*, dirigiéndose al protagonista adolescente para ilustrarle el momento clave en su pasaje del umbral al mundo adulto: “Nunca vas a olvidar esa tarde de agosto” (*Ibid.*: 20). En las líneas inmediatamente siguientes, el narrador pone de relieve la muerte del padre y la ausencia de la madre: “[...] tu madre trabajaba en una agencia de viajes. Ella se despertaba al dar las siete [...] Por la noche, cuando volvía tu madre de la agencia, cenaban sin hablarse y luego te encerrabas en tu cuarto a estudiar [...]” (*Ibidem*). Dicha ausencia se reitera en el texto, a la vez que la figura materna se reemplaza por la presencia de un adulto hostil al protagonista: “A causa del trabajo de tu madre comías en casa de su hermano, un hombre osco que no manifestaba ningún afecto y exigía un pago mensual por tus alimentos. Diariamente soportaste una aridez que no anhelabas, una conversación que te libraba, al excluirte [...] Aceptado por fuerza, no quisieron romper tu malestar de intruso involuntario” (*Ibid.*: 21).

Aspecto interesante, como nota Popovic, es que el narrador omite el nombre del protagonista y en cambio alude a su temprana edad de catorce años como única referencia a su identidad, lo cual transforma al personaje en un prototipo o una entidad vaga y fluctuante, de manera que la narración multiplica indefinidamente el número potencial de protagonistas y los involucra sugiriéndolos en el desarrollo de la trama (102). El pretexto de narrar una historia conocida a un protagonista específico transforma el cuento en un espejo de posibilidades porque el narrador cuenta una historia conocida al protagonista y desconocida al lector, que se convierte en un mensaje abierto. De modo que en este relato “se cruzan dos caminos opuestos: el del lector que rejuvenece y el del adolescente-protagonista que madura” (*Ibidem*).

En “El castillo en la aguja” se dice que Pablo es hijo de Catalina, la muchacha que había servido a los señores Aragón desde su infancia y que nunca se supo por quién resultó embarazada. Catalina aparece solamente nombrada y nunca actante en la historia, frente al papel cabal que tienen la pareja y sobre todo la señora Aragón

en la vida de Pablo. De manera semejante a “Tarde de Agosto”, también en este relato, se anticipa el descubrimiento por parte del niño de una verdad que él desconoce: “Matrimonio sin hijos, [...] se habían compadecido del niño y desde los cinco años le pagaban el internado en el puerto. Oscuramente Pablo alcanzaba a saber todo esto” (Pacheco 1977: 48).

También los padres de Adelina, protagonista de “La reina” brillan por su ausencia, ocupados en festejar el carnaval comiendo con el Vicealmirante. La chica se refiere a ellos por su nombre y retrata una imagen tal vez distorsionada, pero que refleja el desinterés y la pasividad que demuestran por ella. En su diario se lee: “[...] mis papás no me quisieron llevar a Boca del Río. Bueno, Guillermo seguramente quiso, pero Hortensia lo domina. Ella me odia, por celos, porque ve cómo me adora mi papá y cuánto se preocupa por mí. Aunque si me quiere tanto como yo creo, [...] ya me hubiera mandado lejos, a España, a Canadá, a Inglaterra, a no sé dónde, lejos de todo ese infierno que mi alma [...] ya no soporta” (*Ibid.*: 61). Las figuras paternas acaso tienen la llave que pueda liberar a la protagonista de su dificultad pero no le ofrecen ningún consejo.

Como se puede notar, en los textos considerados, la narrativa anuncia algo conocido. En el primer texto se trata de una información alcanzada al mismo tiempo por el personaje y el lector; en el segundo se alude a algo que el personaje conoce y que el lector descubrirá a lo largo de la narración, en el tercero, se revela al lector una información que el personaje ignora, mientras que en el cuarto el lector accede a los datos directamente por el personaje. La narración, por lo tanto, se configura como una reiteración de algo conocido. He aquí, según Popovic, una primera y cabal diferencia con los relatos de raigambre fantástica: “[...] mientras que en estos se da la irrupción de lo desconocido en una situación verosímil, en aquellos la ficción se construye y se sustenta sobre la reiteración de lo ya conocido” (102).

En los relatos de Pacheco, el espacio de experiencia del niño se presenta desde el comienzo debilitado y mutilado por la falta

de la madre, o de una figura maternal, que los tres protagonistas experimentan, ausencia enfatizada por la presencia en cambio de adultos que no les devuelven una imagen tranquilizadora ni de sí mismos ni de su entorno. Esto da origen a la soledad que los chicos sufren y que se desarrolla a lo largo de las historias, soledad que, por un lado, impide cualquier reconocimiento identificador.

La soledad es la primera característica que se utiliza para describir a Arturo, protagonista de “El parque hondo”, de él se dice que “se siente solo” (Pacheco 1977: 11); dicha condición se extiende también a su entorno puesto que el parque junto al colegio es “hondo” y los claros “solitarios” (*Ibidem*). Frente al estado del niño, se imponen la fuerza y la actitud prevaricadora de la gata de su tía, a la que la mujer quiere más que al sobrino. En el texto se lee que “la gata que no se deja acariciar y que da muerte a sus recién nacidos [...] devoró un ratón blanco que Arturo había comprado a la salida de su escuela” (*Ibid.*: 12). Cada noche, después de decir las oraciones, el niño siente “asco, miedo de que los pelos grises [de la gata], brillantes en la blancura de la sábana, se introdujeran por su boca y avanzaran hacia los pulmones” (*Ibid.*: 13).

Un día, al volver de escuela, la tía le da veinte pesos a Arturo y le pide que lleve a la gata al veterinario para que la mate porque enferma sin remedio. El niño, persuadido de su amiguito Rafael, no mantiene la promesa hecha a su tía y decide quedarse con el dinero y proceder él mismo a matar el animal en el parque, pero no lo consigue y la gata huye. Este episodio constituye la vuelta de tuerca en la narración y el cambio en la modalidad de subyección que sufre Arturo, que ahora ya no padece la presencia del animal, sino la *incertidumbre* acerca de su ausencia y, por lo tanto, de que su engaño sea descubierto. En el texto se lee:

Arturo se quedó petrificado. Unos minutos después reflexionó: –Hay que buscarla. Está viva. Va a regresar a casa. [...] No supo cuanto tiempo buscaron, llamaron, abrieron la maleza, rastrearon cada rincón del parque sólo escuchando [...] todos los ruidos de la noche que ocultaba a la gata. Exhausto, acobardado, Arturo se despidió

de Rafael. Volvió a su casa con el temor de encontrar a la gata en el sillón de siempre (la gata suave elástica inmortal de siete vidas grises). (*Ibid.*: 18)

Depurada de cualquier rasgo material, la sujeción ahora se exhibe como dominio sobre la mente, que es el verdadero fundamento originario de cada yugo. El *médium* que permite la instauración de dicha dominación es la mirada, tanto si ejercida concretamente, como también solamente como posibilidad *creída*.

En el cuento, el protagonista no está encerrado en un lugar físico donde se ejerce la vigilancia, pero el poder desencadenado por la idea de ser observado es el motor de la acción y la historia. Como afirma Bentham, para que se establezca el convencimiento de ser observados, es necesario que haya una razón que soporte esta idea, es decir, creerse mirado de manera permanente (40). La probabilidad de que la gata haya sobrevivido y, sobre todo, la imposibilidad de llegar a una certeza acerca de lo acontecido hacen que Arturo advierta la mirada de la gata sobre sí y caiga en un estado de tensión *permanente*, sin resolución. El relato se cierra con la incertidumbre alrededor del destino del animal, que determina el cautiverio simbólico del protagonista:

El alba lo encontró despierto, insomne, ahogado en la transpiración bajo las sábanas revueltas. En el ruido más leve creía escuchar los pasos de la gata. Se puso de pie, tomó los veinte pesos y los rompió ante la ventana. El viento dispersó aquellos trozos de papel y no deshizo el miedo. Sentado en el borde de la cama intentó hallar el sueño o despertar de un sueño... Florencia, en otro cuarto, abrió los ojos y buscó al lado de su cuerpo la huella de otro peso, del cuerpo blando y recio que pulían sus caricias –lentas inútiles caricias con que Florencia se gastaba, se iba olvidando de los días. (Pacheco 1977: 19)

Aunque hipnotizada, el poder de la mirada sigue ejercitándose sobre un sujeto privado de ella, puesto que Arturo se cree visto, pero no puede ver, con lo cual se encuentra en una condición de inferioridad. En el caso del cuento propuesto, el poder de la mirada ajena sobre el sujeto consiste en inducir un estado consciente de visibilidad que asegura el funcionamiento automático del poder.

En términos de acción de poder, su ejercicio es discontinuo puesto que no hay ninguna acción ejercida por el animal sobre el protagonista, como en los casos anteriores; sin embargo, lo que se produce son efectos permanentes, puesto que la relación de poder entre la gata y Arturo no queda alterada, sino que se refuerza por efecto de la *presunta* mirada.

Si Arturo nunca llega a ser dueño de su entorno, sino que está sujetado a una presencia, real antes e imaginada luego, que impide su desarrollo libre; los protagonistas de “Tarde de agosto” y “El castillo en la aguja” intentan responder a la condición de aislamiento social que sufre, oponiéndole, a través de la utilización de la fantasía, la creación de una imagen ideal de sí mismos y del mundo. En tanto “expresión mental del instinto” (Isaacs 83), la fantasía resulta para el personaje “un medio de defensa contra la angustia, una manera de inhibir y controlar las pulsiones instintivas y asimismo la expresión de deseos de restaurar” (*Ibid.*: 84), a la vez que, en el terreno literario, se convierte en un elemento narratológico importante: no cumple su función de satisfacción del deseo (*Ibidem*), sino que determina la configuración de la relación oximorónica entre ideal deseado y realidad rechazada y el fracaso del deseo, en la base del desarrollo del relato.

El cuento “Tarde de agosto” se basa en la rebeldía del adolescente fruto de su ingenuo deseo de alcanzar el amor de su prima Julia el día de su vigésimo cumpleaños. El chico sale a dar un paseo en coche con su prima Julia y Pedro, el novio de ella. Mientras que Pedro ocupa su lugar legítimo al lado de Julia, el protagonista permanece hundido en el asiento trasero del coche, relegado al estado de observador pasivo: “[...] (Julia besaba a Pedro y se dejaba acariciar; Tú no existías cegado por el sol), cipreses, oyameles, altos pinos que la luz del verano desgarraba llegaron a tus ojos, te impidieron llorar” (Pacheco 1977: 22), subraya la voz narrante. En efecto, la ceguera y las lágrimas reprimidas del adolescente tienen un papel dialéctico en sus manifestaciones contradictorias; impiden al chico, por un lado, una visión clara y, por el otro, la

manifestación de sus sentimientos: “Los rayos solares y las lágrimas no derramadas reprimen simbólicamente la afectividad del protagonista” (Popovic 103).

El protagonista está relegado a ser un observador pasivo, situación que coincide con su permanecer callado ante el narrador que se dirige a él, y que se reitera a lo largo de la historia. Llegados a un convento, los tres chicos bajan del coche y se adentran por las galerías desiertas: “[...] se asomaron a la escalinata de un subterráneo oscuro y hablaron y escucharon (ellos, no tú) en las paredes de una capilla acústica, y mientras Julia y Pedro paseaban por los jardines del convento, tú que no tienes nombre y no eres nadie grabaste el nombre de ella y la fecha en los muros” (Pacheco 1977: 22-23).

Los papeles de oyente y de observador llegan a coincidir en la pasividad que despoja al protagonista de su identidad y le impide cualquier intervención para cambiar el rumbo de la historia. La separación entre la pareja y el adolescente constituye una metáfora de la situación socio-afectiva de éste. Pedro y Julia permanecen unidos e indiferentes del mundo que los rodea, mientras que el adolescente se encuentra en una situación problemática: cegado y relegado a un lugar trasero, se encuentra en una condición de imposibilidad a la vez que espera la oportunidad para cambiar drásticamente su posición de inferioridad. En este sentido, como nota Popovic, la inscripción del nombre de Julia con el puño y letra del protagonista marcan la gestación de la rebeldía en el ámbito social que reprime y limita sus manifestaciones (104). El grabado permanece anónimo al igual que el protagonista queda desprovisto de nombre en el relato; al mismo tiempo, la inscripción parece un intento del chico de salir de su posición de subordinación.

En la situación narrativa, el adolescente está situado en un mundo de adversidad en el cual tiene que asumir el papel del agente de cambio para poder progresar hacia su individualización. A partir de aquí, se muestra la elaboración del yo-ideal y el pasaje de éste al yo social teorizado por Lacan como “dialéctica que [...] liga al yo con situaciones socialmente elaboradas”, es decir, “momento

que hace volcarse decisivamente todo saber humano en la mediación por el deseo del otro” (2003: 91): la narración se articula dicotómicamente en una construcción imaginada y deseada que choca con la dimensión real y hostil.

Llegados al parque del monasterio, el adolescente utiliza la facultad imaginativa para evadir de su desdicha: “Tocaste la libertad de la naturaleza y te creíste el héroe, los héroes todos de la pasada guerra, los vencedores o los caídos de Tobruk, Narvik, Dunkerke, Las Ardenas, Iwo Yima, Midway, Monte Cassino, El Alamein, Varsovia. Te viste combatiendo en el Afrika Korps o en la caballería polaca, en las cargas suicidas contra los tanques alemanes” (Pacheco 1977: 23). La creación del yo-ideal es fruto ya no de un reconocimiento por parte del sujeto de sí mismo en una otredad, sino que resulta un producto de la imaginación “para reconstruir y reparar, en cuanto los contactos alteran y desgastan los objetos internos del universo interior” (Isaacs 90).

La vuelta a la dimensión real está determinada por una ardilla parda que atrae la atención de Julia, y quiere llevársela a su casa. Al mismo tiempo, capturar el animal se convierte para el chico en la posibilidad de realización de su ideal, es decir, el de convertirse en “el soldado capaz de toda acción guerrera porque sabe que una mujer va a celebrar su hazaña”, vencedor sobre un “enemigo va a perder, a ceder, a morir” (Pacheco 1977: 23). El chico, entonces, violando la prohibición de “molestar a los animales” (Ibidem), empieza a trepar el árbol con la esperanza de alcanzar la meta de sus deseos. Sin embargo, en el texto se lee que la corteza del pino hierde las manos del chico y la resina lo hace resbalar: “sentiste miedo entonces de caerte y morirte y perder ante Julia y quedar mal con ella” (Ibid.: 24). Se pone en escena, de este modo, la constitución del yo como “aparato para el cual todo impulso de los instintos será un peligro” (Lacan 2003: 91).

La rapidez de la ardilla y la llegada del guardabosque complican la situación narrativa. En el texto se lee: “[...] Pedro no dijo nada de ti al guardabosque y el guardabosque no levantó los ojos y Pedro

siguió hablando con él y prolongando así tu humillación, tu triunfo roto [...] Y el guardabosque se despidió de Pedro y al fin pudiste descender del árbol, pálido, torpe, humillado, con lágrimas, y sin embargo Pedro se reía” (Pacheco 1977: 24-25).

La inscripción en la pared del monasterio y la persecución de la ardilla son dos momentos complementarios en la rebeldía del protagonista. La primera es un intento de salir de la pasividad que imponía su función de observador y de oyente, mientras que la segunda trastoca su anonimato y lo convierte en el centro de la atención. Los dos intentos de trastocamiento axiológico, sin embargo, fallan, decretando el fracaso del adolescente y su mundo ideal, en palabras del narrador “el fin de tu aventura y tu inocencia lastimosa” (Ibid.: 25). La risa burlona de Pedro, que sanciona la derrota del protagonista, encuentra correspondencia con el adjetivo “estorbo” que el narrador utiliza para describir al chico al principio del relato (Ibid.: 21), como modo de sanción a la confirmación del juicio de valor negativo atribuido al chico.

La anulación del poder compensatorio de la facultad imaginativa y el derrumbe de lo deseado frente a la imponente desolación de la realidad marcan el fin del cuento y se representan en el acto simbólico de la destrucción por parte del chico de sus novelas de la colección Bazooka, las mismas que, a principios del relato, se habían descrito como las puertas de acceso a “una realidad heroica en que imaginabas mudas batallas sin derrota” (Ibid.: 20). Puesto que para el niño “[...] todo es creador [...] Todo lo físico se elabora en forma imaginativa” (Winnicott 136), es precisamente esa facultad creadora e imaginativa que en la ficción pachequina falla, quedando neutralizada tanto su función hermenéutica, como su poder reparador y conciliador. El protagonista ha sido privado de la imaginación, a la vez que también su eje axiológico resulta trastocado o problematizado, puesto que el mundo elaborado por la fantasía se ha revelado engañoso y desprovisto de recursos frente a la dureza de la realidad.

Al mismo tiempo, la primera afirmación del narrador –“nunca vas a olvidar esa tarde de agosto”– se repite como cierre del

texto –“no olvidaste nunca esa tarde de agosto”– y, a través de la modificación del verbo, se sugiere un cambio con respecto a la temporalidad a partir de la cual el discurso se origina. Si el futuro de la primera afirmación implica que el narrador habla a partir de la cercanía del protagonista con respecto al episodio relatado, el pasado de la segunda alude más bien a un interlocutor que ya no es el adolescente de aquel acontecimiento referido. Con esto queremos decir que la narración apunta, al mismo tiempo que reproduce, el bloqueo temporal que el trastorno que los conflictos analizados han provocado en el proceso de auto-individuación del chico, dejándolo atrapado en un estado de incertidumbre e inseguridad.

La imposibilidad de una identificación conciliadora entre sujeto y otredad –tanto concretizada en un tú como en el entorno– y la consecuente relación oximorónica entre mundo deseado y realidad, vuelven a plantearse en “El castillo en la aguja”. La vicisitud de Pablo reproduce las dinámicas conflictivas de formación de la identidad que sufren el adolescente anónimo de “Tarde de agosto” y el de “El parque hondo”, identidad cautiva del poder de la mirada, la primera, y estancada en el parque, la segunda.

A diferencia de las dos narraciones antes analizadas que presentan el desarrollo de la acción en un único ambiente claustrofóbico, el espacio articulado en “El castillo en la aguja” aparece desde el comienzo dividido en dos, puesto que el chico se mueve entre el internado en el puerto, asociado a “obligaciones, regañones, burlas, golpes” (Pacheco 1977: 47), y el castillo donde pasa algunas semanas “que para el niño tenían alguna semejanza con la felicidad” (*Ibid.*: 48).

Como ya anticipamos, la narración se despliega de manera tal que el lector descubre paulatinamente lo que el personaje ignora, es decir, que su madre es la criada de la casa donde vive y que la misma no le pertenece. Un domingo, Gilberto Benavides, el único amigo de Pablo, “se atrevió a invitar a Pablo a su casa” (*Ibidem*), donde el chico conocerá a Yolanda, la hermana de aquél. Más adelante, ante la propuesta de Pablo de que la familia del amigo

conozca su casa, se lee: “Benavides intentó negarse pero Gilberto insistió en que deseaba ver el sitio del que tanto le había hablado su amigo” (*Ibid.*: 49). A través de la calificación de la invitación de Gilberto como un gesto arriesgado y la negativa del señor Benavides, se entreabren las cortinas que ocultan el trasfondo social del relato y se anticipa al lector el espectáculo en el cual se consumará la derrota del chico.

Embriagado por la imponente vista del lugar, Pablo declara orgullosamente a sus invitados: “Ésta es mi casa” y, al entrar en el sendero de la casa: “Don Felipe abrió el portón y saludó inclinando la cabeza” (*Ibid.*: 50). Mareado por la supuesta complacencia, Pablo se arma de valentía y posa su mano sobre la de Yolanda y, en la llegada al palacio es el primero en bajar, y en apresurarse a abrir las portezuelas. El entusiasmo del chico, sin embargo, se apaga ante la señora Aragón quien, aparecida en el vestíbulo, saluda “sin reparar en Pablo”: “–Ingeniero, Conchita, qué milagro; no saben cuánto gusto me da verlos aquí; pasen por favor que esta es su casa” (*Ibidem*). La mujer no devuelve al chico una imagen condescendiente ni de él mismo ni de la iniciativa que ha tomado, sino que anula su presencia atravesándolo con la mirada y enfocándose en los invitados con saludos de bienvenida.

La frustración de la subjetividad queda sellada en lo que la mujer solicita a Pablo sin saludarlo: “–Dile por favorcito a tu mamá que nos prepare café y sirva helado de guanábana para los niños” (*Ibidem*). Al mismo tiempo, también Yolanda rechaza el apoyo que Pablo busca en su rostro, puesto que desvía la mirada, fingiendo interesarse en los pavos reales. El viraje lacaniano del yo-ideal al yo-social está marcado por un castigo, que en este caso es el que Pablo sufre por haber transgredido las normas sociales. El momento de la entrada al castillo resulta fatídica puesto que cumple con una doble función: por un lado, la de progresión de la historia y, por el otro, la de retroceso. Ante la revelación implícita en las palabras de la señora Aragón, Pablo se aleja, se asoma al pozo pero no logra ver su cara en la superficie concéntrica y remota” (*Ibid.*: 50-51).

Poseedora de “las llaves del castillo y del secreto social” (Popovic 107), la señora Aragón provee a Pablo la pieza faltante para resolver el enigma de su vida anticipado al comienzo y todavía “oscuro” para el chico (Pacheco 1977: 48); pero, al mismo tiempo, esta clarificación genera el desengaño del chico acerca de su mundo ideal. La incorporación de Pablo a la realidad colectiva coincide con su expulsión social.

He aquí, al mismo tiempo, que se hace posible individuar una diferencia cabal entre los mecanismos imaginativos puestos en escena en “Tarde de agosto” y “El castillo en la aguja”, distinción que reside en el punto de origen de la elaboración imaginaria. En el primero el protagonista *ya* está familiarizado con la realidad y su rasgo hostil –las comidas forzadas en casa de su tío, la oquedad del mismo y el hecho de que Julia tiene un novio–, con lo cual el intento de subversión del protagonista resulta la proyección de una realidad psíquica interna creada por el personaje. En el segundo, en cambio, Pablo desconoce la verdad acerca de su nacimiento y condición social, con lo cual habita una región no interior, sino que se encuentra fuera de él, y en ella “reúne objetos o fenómenos de la realidad exterior y los usa al servicio de una muestra de su capacidad potencial para soñar y vivir” (Winnicott 76). Al presentar el castillo como *su* casa, Pablo está manipulando fenómenos exteriores al servicio de sus sueños, e “invierte a algunos de ellos de significación y sentimientos oníricos” (*Ibid.*: 77), pero sin ser consciente de ello.

El intercambio de miradas como primer peldaño en la formación identitaria resulta inexistente puesto que Pablo se encuentra dentro de una telaraña de miradas silenciadas; la mirada seca de la señora Aragón y la evitada de Yolanda recalcan la crisis de la identidad de Pablo. Como nota Popovic, los ojos de las mujeres no ofrecen ningún punto de referencia para éste (109). La cancelación metafórica de Pablo en el momento de cruzar el castillo sugerida por la hostilidad de dichas miradas coincide, además, con la inexistencia de su reflejo en el agua del pozo tras su caída social. La ausencia de su imagen

reflejada en el agua aparece como metáfora de su inexistencia como sujeto individual, y simultáneamente de la imposibilidad de encontrar un sitio dentro de la colectividad: “No verse” significa no existir y “no ubicarse” en la nueva situación.

Como en el caso de los cuentos analizados antes, Desde el comienzo del relato se intuye que la adversidad que Adelina sufre se revela más complicada que la de los personajes de los otros relatos, debido a que la chica no está amenazada sólo por presiones externas, como la indiferencia del ser querido y el rechazo social, sino también por un dilema interno relacionado con su apariencia. En el texto se lee que al despertarse, elige ponerse un vestido de criollina, tejido que “dejó de usarse pero—según la modista— no había mejor recurso para ocultar un cuerpo como el suyo” (Pacheco 1977: 56) y, más adelante, se dice que, ante el peso indicado por la balanza, la chica piensa que la misma “debía estar descompuesta: era el mismo peso registrado una semana atrás al iniciar la dieta” (*Ibid.*: 57).

Aunque narrado en tercera persona, el relato está focalizado enteramente en el interior de la protagonista; la única brecha en la perspectiva subjetiva y unívoca a partir de la cual se cuenta es ofrecida por la presencia de la “voz” fuera de campo de su hermano Óscar. Éste brinda la primera referencia a la chica, apodándola como “Gorda” (*Ibid.*: 59). El chico, por lo tanto, ejerce sobre la hermana la superioridad de quien ve quedándose invisible. En este sentido, Óscar representa el paradigma de la situación de Adelina: por el hecho de no ser visible, resulta omnividente, y también omnipresente y, en consecuencia, omnisciente.

Como nota Popovic, a diferencia de los protagonistas de los cuentos antes considerados, Adelina toma inmediatamente una postura bélica y contraataca: “¿Qué quieres, pinche enano maldito?”, “¿Qué te importa idiota, imbécil” y también “Tú, Leticia y el pinche carnaval me vienen guangos, se pueden ir mucho a la chingada” (*Ibidem*). La vulgaridad de la adolescente sorprende *a priori* al lector, pero se descubre paulatinamente que ésta no es sino “un escudo para responder a la adversidad del ambiente” (Popovic 111), caracterizado también por

la agresividad verbal. Cuando Adelina se encuentra en situaciones conflictivas con su hermano, además, la chica puede interrumpir los intercambios y retirarse a su cuarto. La intimidad de su habitación es decisiva para la individualización de Adelina; allí se maquilla, hace planes, reflexiona, se presta a sus fabulaciones y deseos y se prepara física y mentalmente para enfrentar al mundo externo.

A la mirada “indulgente” en el espejo de su casa que ella tiene de sí misma (Pacheco 1977: 56), le corresponden las miradas hostiles de los demás fuera del hogar. Al salir para alcanzar los carros del carnaval y buscar al joven cadete Alberto, “cuatro muchachas se volvieron a verla y la dejaron atrás. Oyó su risa unánime y pensó que se estarían burlando de ella como los amigos de Óscar” y “varias mujeres la miraron con sorna” (*Ibid.*: 64). En el mundo externo, envuelta en el carnaval, Adelina encuentra un terreno ajeno en el que se siente vulnerable. Lejos de su casa, la protagonista resulta un blanco fácil de agravios burlones y sexuales de los cuales no puede defenderse: “Desde un inesperado balcón, las Osorio muertas de risa, hiciéronse escuchar [...]: –Gorda, gorda, sube [...] Todo mundo pareció descubrirla, mirarla. Adelina tragó saliva, apretó los labios” (*Ibid.*: 66).

En el cuento, la construcción imaginaria de la adolescente para defenderse de la realidad se ficcionaliza en su cuaderno lleno de cartas dirigidas a su querido cadete Alberto. El esfuerzo de comunicación escrita resulta infructuoso, en cuanto se repliega sobre sí mismo sin encontrar una realización efectiva: “Queridísimo Alberto, por milésima vez hago en este cuaderno una carta que nunca voy a mandarte y que siempre te diré las mismas cosas” (*Ibid.*: 60). La presencia del diario de la adolescente, además, articula el cuento como un juego de espejos, puesto que la relación que se establece entre narración de primero y de segundo grado refleja en el plano narrativo la fractura entre construcción ideal y mundo real.

El pasaje del relato en tercera persona al del diario de la chica representa el acceso a su mundo idealizado o, mejor dicho, a la visión distorsionada por la fantasía que Adelina tiene de la realidad. El hecho de que Alberto no haya ido a la cita del domingo

es explicado de la siguiente manera: “Te esperé todo el día, ansiosamente. Lloré tanto esa noche...pero luego comprendí que no llegaste para que nadie dijera que me cortejabas interesadamente por ser hija de alguien tan importante en la marina” (*Ibid.*: 62). La imaginación de Adelina es propensa a crear ámbitos irreales y a la vez es capaz de borrar los incidentes reales. Confina las escenas dolorosas a un rincón lejano de su mente y las ancla a ésta con signos de interrogación. La chica no logra asumir el hecho de que Alberto no se acuerde o no quiera acordarse de ella, cuando Leticia se la presenta, como signo de la preferencia que él tiene por la chica: “[...] nunca podré entender, te lo digo sinceramente, por qué la noche de fin de año en el Casino Español bailaste todo el tiempo con Leticia, y cuando me acerqué y ella nos presentó dijiste: mucho gusto” (*Ibidem*). Una vez que los elementos problemáticos se registran como incomprensibles, como el hecho de ser ignorada por Alberto, nunca más vuelven a surgir a sus reflexiones. Fomentando un ambiente engañoso concebido por Adelina, las cartas se estancan en el cuaderno, transformándose en un “palimpsesto de deseos irrealizables” (Popovic 113), producto de un esfuerzo frustrado.

Al mismo tiempo, el diario se hace espejo él mismo de los empujes opuestos a los que Adelina está sujeta entre su creación fantasiosa y la realidad; la chica ajusta su redacción tanto a un mundo ideal, quitando la frase “este infierno que mi alma ya no soporta” (Pacheco 1977: 61), como a lo real, tachando “para ya no separarse jamás” (*Ibid.*: 62). Según Popovic “el juego de la creación narrativa es influido por la realidad y la fantasía, y como la protagonista no distingue con claridad entre una y otra, ambas se funden en la escritura de su mano inspirada que crea y borra simultáneamente” (114). En el espacio diarístico es la fantasía que gana el agón, puesto que el cuaderno acaba con la afirmación de la idealización: “Ah, pero el año próximo, te juro, tendré un cuerpo más hermoso y más esbelto que el suyo [de Leticia]. Todos los que nos miren te envidiarán por llevarme del brazo, ¿no te parece, Alberto?” (Pacheco 1977: 62).

Al cerrar el diario y salir en búsqueda del carro de Alberto, sin embargo, el texto decreta la debilidad del universo idiliaco de Adelina ante la realidad. La adolescente sale de su casa maquillada con los artículos de belleza de su madre pero desprovista de información realista que ésta pudo haberle brindado acerca del mismo y del ambiente burlón y sádico que hubiera podido encontrar en las calles. Su maquillaje resultará un escudo inadecuado para los desafíos que la esperan. Al dar sus primeros pasos en la acera sobre la cual desborda el espíritu carnavalesco, los compañeros de su hermano le preguntan a Adelina si “va a participar en el concurso de disfraces o si había lanzado su candidatura para Rey Feo” (*Ibid.*: 63). A pesar de ese insulto verbal combinado con otros, Adelina persiste en su intención de realizar sus sueños y unirse con Alberto.

Una vez que llega a la esquina “con grandes dificultades” (*Ibid.*: 64), aparece el carro de la reina, mediante un primer plano de Leticia que acompaña allí a Alberto, situación que marcará el ápice de la antítesis en el relato: “Alberto junto a ella muy próximo. Leticia toda rubores, toda sonrisita, entre los bucles artificiales que sostenían la corona, saludando, enviando besos al aire [...] Atronaban aplausos. Leticia los recibía feliz a cinco metros por encima de ella en un trono de cartón [...]” (*Ibid.*: 66). La imagen realista, sin embargo, no logra derrumbar las fantasías que la adolescente teje en su imaginación y sus cartas. Los mismos principios de creación y cancelación que se dan en el diario se utilizan en la interpretación que el personaje hace del entorno real, así que la visión de Alberto y Leticia da origen a los siguientes comentarios: “—Cómo puede cambiar la gente cuando está bien maquillada—” y “—Ya verá, ya verá el año que entra; los lugares van a cambiarse—” (*Ibidem*). Su peso excesivo bajará y su presencia al lado del joven cadete marcará la envidia de los otros chicos: “Aunque lo presenta, la adolescente no es cabalmente consciente de que las ilusiones forjadas en el espacio privado de su habitación y su diario se transformarán en su calvario” (Popovic 114). La realidad descrita en el cuaderno excede el contexto extradiarístico falseando la percepción que

la protagonista tiene de su entorno, con lo cual se difuminan las fronteras entre ficción marco y ficción enmarcada.

Una bolsa de anilina roja cae sobre la cabeza de Adelina y la moja del líquido pegajoso. El colorante rojo y una nube de confeti sacan a la chica de su dimensión ilusoria y la incorporan brutaemente a la realidad cruel de la fiesta. La “carcajada colectiva” junto a las risillas de Leticia y Alberto que acompañan el baño de pintura (Pacheco 1977: 67), exponen a la joven al ridículo, situación que acaba en el refrán satírico que cantan los niños bailando alrededor de la chica: “A Adelina/ le echaron anilina/ por no tomar Delgadina/ poor noo toomar Deelgadinaaaa” (*Ibid.*: 68). La derrota culmina al regresar a casa cuando el personaje descubre que su cuaderno de cartas ha sido leído por su hermano y sus compañeros por las huellas de sus dedos y trazas de anilina roja. La habitación deja de ser el lugar de gestaciones imaginarias y se transforma en espacio de intimidad violada. A pesar de mente, cuerpo y escritura ultrajados, Adelina sigue arrojada en su construcción ideal, de la que al final del cuento se lee una defensa desesperada: “[...] en el espejo enmarcado por las figuras de Walt Disney miró su pelo rubio, los ojos verdes, el rostro pálido cubierto de anilina, grasa, confeti, rímel, sudor, maquillaje, lágrimas. Y se arrojó a la cama llorando, demoliéndose, diciéndose: —Ya verán, ya verán el año que entra” (*Ibid.*: 69).

Como los adolescentes de “Tarde de agosto” y “El castillo en la aguja”, Adelina funda sus actos en la premisa de que su mundo interno está en armonía con el mundo externo. El adolescente anónimo supone que Julia lo ama porque él lo desea, Pablo vive en la convicción de que el castillo es suyo porque nadie le ha dicho lo contrario, y Adelina supone que sus cartas representan el guión cinematográfico de una película de amor en la cual ella y su amado Alberto tienen los papeles principales. A diferencia de los protagonistas de los dos cuentos, sin embargo, la chica “retoma la postura bélica con la cual abrió el relato” (Popovic 117). Como una moderna Medea, la rabia de Adelina desencadena la destrucción de

los elementos que contribuyeron a su engaño; el frasco de maquillaje, el cuaderno, el pomo de rímel y la botella de colonia Sanborns estallan en pedazos, y la desilusión de Adelina se traduce en un ímpetu lingüístico: “Maldito, puto, enano cabrón, hijo de la chingada. Ojalá que te peguen, ojalá se den en toda la madre y regreses chillando como un puto, ojalá te mueras, ojalá se mueran tú y la puta de Leticia y las pendejas de las Osorio y el cretino cadetito de mierda y el pinche carnaval y todo el mundo” (Pacheco 1977: 68).

Gracias a los pedazos de objetos rotos y al “lenguaje abrasivo” de la niña (Popovic 117), se consuma la superación de la experiencia degradante. Dentro de su furia, Adelina persiste en su difícil camino de individualización. Es la única de los tres protagonistas que, después de su calvario, promete enfrentarse de nuevo con el mundo: “Ya verán, ya verán el año que entra” (Pacheco 1977: 69). Adelina asume la lucha contra el mundo como una heroína solitaria.

En “El parque hondo”, “Tarde de agosto”, “El castillo en la aguja” y “La reina” los adolescentes buscan su individualización en el rostro de una otredad, utilizada con función especular. En ese momento crítico, sin embargo, su expectativa se desvanece ante el retorno, por parte de los adultos o del ambiente, de una mirada que los confina de nuevo al anonimato. Al mismo tiempo, la falta de una reciprocidad de una figura adulta y la consecuente enajenación que los protagonistas sufren constituyen una fractura en el proceso de (re)conocimiento de sí mismo y su entorno, puesto que queda imposibilitada también la experiencia de la realidad que Winnicott define “de control mágico” o bien de lo que en la descripción de los procesos intrapsíquicos se denomina “omnipotencia” (Winnicott 71). Se trata de un proceso de acceso a la realidad en el cual la madre cumple una papel dialógico fundamental, en cuanto interviene en la relación que el niño entabla con los objetos y se orienta “a hacer real lo que el niño está dispuesto a encontrar” (Ibidem), como a remitir al niño a una visión objetiva. En el estado de confianza que se forma cuando la madre cumple este trámite entre el niño y la realidad, según el estudioso, ese

[...] empieza a gozar de experiencias basadas en un ‘matrimonio’ de la omnipotencia de los procesos intrapsíquicos con su dominio de lo real. La confianza en la madre constituye entonces un campo de juegos intermedio, en el que se origina la idea de lo mágico, pues el niño experimenta en cierta medida la omnipotencia. Todo esto tiene estrecha relación con [...] la formación de la identidad [...] Yo lo denomino campo de juego porque el juego empieza en él. Es un espacio potencial que existe entre la madre y el hijo, o que los une. (*Ibid.*: 71-72)

El “matrimonio” entre percepción de poderosidad sobre el espacio y toma de conciencia de la realidad al que alude el estudioso podría ponerse en relación con el pasaje que Lacan identifica entre la elaboración ideal de la subjetividad y delimitación de sus confines reales y sociales. El ámbito intermedio en el que el niño alcanza de manera gradual esta toma de conciencia de la efectividad y limitación de su identidad se sustituye en los textos pachequianos con la construcción de un espacio narrativo en el que niños y adolescentes experimentan la impotencia de su ideal todopoderosidad sobre el mundo, así como la vacuidad de su identidad.

Arturo cree poder matar a la gata de su tía, el adolescente de “Tarde de agosto” supone poder conquistar a su prima Julia, Pablo se cree dueño no únicamente del corazón de Yolanda cuya mano yace a su lado, sino del castillo entero y Adelina imagina que su amado Alberto la prefiera con respecto a Leticia. La construcción ideal de todos es destruida fuera de sus casas, al entrar a un espacio en el cual quedan indefensos ante una imagen de ellos que no corresponde a sus expectativas imaginadas. Arturo es derrotado en el parque donde cree demostrar su superioridad con respecto a la gata; el adolescente anónimo vive su fracaso en el jardín del monasterio ante la chica deseada; la crisis de identidad que Pablo sufre se da antes de entrar al castillo donde vive y coincide con el descubrimiento que éste nunca ha sido su hogar, sino una imagen ilusoria del mismo; y, finalmente, Adelina sufre el poder de miradas enemigas en las calles de su ciudad.

Una vez que los chicos quedan expuestos al mundo externo, todos buscan una guía en los reflejos de sus caras: Arturo en los

ojos de la gata que no logra encontrar; el segundo en la cara de Julia; Pablo en los ojos de Yolanda, antes, y en el pozo, luego; y la Adelina en el espejo que siempre lleva consigo. Una vez más el mecanismo identitario que se da por la mirada se convierte en categoría narratológica determinante. La búsqueda de sí mismos en la mirada del otro simboliza la esperanza de los personajes de acabar con la adversidad a través de la visualización de sus rasgos faciales: “Encontrar su cara” equivale a “encontrar la senda” para salir de la dificultad.

Los protagonistas, sin embargo, no logran divisar sus caras, lo que hace que el intento de individualización fracase: la gata desaparece en el parque, dejando a Arturo preso de un cautiverio simbólico ejercido por la mirada imaginada del animal; Julia “trata de no mirar” a su primo (Pacheco 1977: 24); Yolanda “desvía la mirada” de Pablo y la superficie del pozo no le devuelve su cara (*Ibid.*: 50); y, finalmente, el espejo no puede ser sacado por Adelina porque no hay un sitio donde pueda “ocultarse para mirarse” (*Ibid.*: 64). El desencuentro entre las miradas remite a “identidades desplazadas” de los adolescentes (Popovic 112), que son marcas de su propia inestabilidad.

Esto posiblemente se refleje también en la adopción de un realismo narrativo; la magia no tiene cabida en este mundo de niños puesto que falta el vínculo fundamental con el origen, “esa relación que se percibe como digna de confianza” (Winnicott 72), y que confiere serenidad y fuerza al desarrollo del niño. Falta reciprocidad entre la realidad psíquica personal y la experiencia de dominio de objetos reales, lo que conlleva un sentido de precariedad existencial que es el motivo de fondo de todos los cuentos.

En este sentido, los textos parecen reproducir las dinámicas especulares vinculadas a la antigua creencia de que todas las superficies capaces de reproducir un reflejo de las imágenes tienen un poder maléfico. El espejo no sólo refleja una imagen que es intrínsecamente enigmática, en cuanto desvela a la vez que oculta, sino que tiene también la capacidad de capturar la figura de quien

se mira. Al escindir la imagen de su reflejo, dividiendo el *sóma* de su *éidolon*, el espejo (*éisoptron*) destruye el vínculo que une identidad y alteridad, con lo cual la disociación producida por el espejo implica necesariamente la muerte (Curi 32). Queda confirmado un aspecto esencial: la acción de ver no coincide sólo con un acto teórico, privado de cualquier consecuencia que no sea de carácter meramente cognoscitivo, sino que, al contrario, se le confiere una fuerza específica tal como para provocar efectos perturbadores en quien esté expuesto a ella (*Ibid.*: 33).

En los cuentos se pone en tela de juicio el papel decisivo reconocido como los mecanismos de recíproca aportación que implican el intercambio de miradas y las fantasías en la génesis de la subjetividad y el desarrollo de la realidad psíquica. El desfase entre las miradas genera en el personaje un desajuste nunca resuelto que impide el (auto) conocimiento y la (auto) delimitación. Al mismo tiempo, el concepto según el cual “la fantasía “contribuye al más temprano desarrollo del Yo en su relación con la realidad y apoya el juicio de realidad y el desarrollo del conocimiento del mundo externo” (Isaacs 103) resulta desatendido, porque los niños *no* se adaptan al mundo, sino que resultan eternamente desterrados. La decepción que los personajes sufren interrumpe aquel “intercambio entre sujeto y objeto [...] terreno que se convertirá en el Yo” (*Ibid.*: 90) y convierte las fantasías en *in-satisfacciones* alucinatorias de deseos.

Si “sentirse real es más que existir; es encontrar una forma de existir como uno mismo, y de tener una persona dentro de la cual poder retirarse para el relajamiento” (Winnicott 154), la escritura de Pacheco denuncia la falta o, más bien, la presencia de un rostro que no se erige como espejo de la identidad, sino como algo que, aunque mirado, no devuelve la imagen de uno mismo sino como vaciedad.

Miradas en juego: *Civilización y barbarie,* *La fiesta brava, Parque de diversiones*

En los capítulos precedentes, se ha estudiado el objeto literario a partir de las teorías de la fenomenología de la percepción y práctica de la mirada como instrumento subjetivo. En el presente capítulo, se considerarán textos cuyo interés teórico reside en el movimiento diegético del relato mismo que se desarrolla a partir y alrededor de la fenomenología de la visión como recíproca interacción entre percepción del sujeto y objeto percibido. El estudio ha tratado las categorías fundamentales implicadas en la elaboración del concepto de mirada desde la perspectiva del sujeto, es decir, las relaciones entre visión, identidad y saber. También esta línea de pensamiento ha hecho hincapié en la noción de subjetividad que se relaciona con la otredad mediante una modalidad cognoscitiva vinculada a una toma de conciencia “visiva” a través de la mirada. La finalidad, ahora, es precisar de qué manera la idea de mirada interactúa con el concepto de sujeto a partir y dentro de la espacialidad en la que éste está insertado.

La mirada es un presupuesto fundamental para el estar-en-el-mundo antes que para entenderlo, con lo cual, lejos de ser fruto de un proceso únicamente activo, se convierte en el centro de la acción que el sujeto sufre: “A cada momento, mientras nuestra mirada

viaja a través del panorama estamos sometidos a cierto punto de vista” (Merleau-Ponty 2002 : 21). Al mismo tiempo, los fenomenólogos han afirmado, con precisión, que se ve hacia afuera, es decir, que la percepción no está en el sujeto, sino en los objetos que capta, y, sin embargo, el sujeto capta el mundo mediante una percepción que parece pertenecer a la inmanencia del “me veo verme” (Lacan 1995: 88). En este sentido, la percepción subjetiva se inserta en esta relación reflexiva bipolar, por la cual, en la medida en que el sujeto percibe, es percibido y sus representaciones no le pertenecen.

A la importancia de un análisis acerca del poder de la mirada subjetiva, se añade la necesidad de reflexionar sobre la conformación del sujeto como un ser que antes de mirar es mirado, configurándose como “*speculum mundi*” (Ibid.: 81); es decir, plantear el estudio de las dinámicas visuales no *desde*, sino *hacia* el sujeto que se configura ahora como objeto de la mirada.

La referencia al sisma con la que se abre “La cautiva”³⁰ parece remitir simbólicamente a aquel “terremoto de la apariencia” (Bozzetto 235) que corresponde a un sacudimiento de la razón sustituido por un cuestionamiento de la percepción, a raíz de la revolución cultural de comienzos del siglo XX. Bajo los golpes de las especulaciones de los nuevos saberes, la monoliticidad del sujeto del siglo XIX se quiebra para dejar aflorar una nueva imagen de la subjetividad, que ya no se concibe “garantizada” en los valores tradicionales de la cultura. A partir de la fenomenología husserliana, es posible dar a la subjetividad definiciones que cambian dependiendo de la perspectiva a partir de la cual se la observa. Al mismo tiempo, se rompe el dogma establecido en el siglo XIX que postulaba una realidad nombrable pero no modificable.

El cambio de rumbo se debe a las teorías lacanianas sobre la constitución del Yo, proceso que se vincula al mecanismo del reflejo descrito en el ya citado *El estadio del espejo*³¹ y profundizado en

³⁰ Véase capítulo 2.

³¹ Véase capítulo 4.

Cuatro conceptos del psicoanálisis. El sujeto toma conciencia de sí y de su contexto en la imagen reflejada, es decir, el autoconocimiento y la percepción situacional se dan a través de una alteridad –la imagen reflejada– conocible mediante la mirada. Al mismo tiempo, el hecho de colocar al Yo en una “línea de ficción” (Lacan 2003: 87), hace del Yo mismo algo que reenvía continuamente a una alteridad que es a la vez sentido de la identidad. Al afirmar que el Yo se articula a partir de la mirada, ésta adquiere un papel y un poder determinantes; al mismo tiempo que permite el reconocimiento del Yo, prefigura también su destino de alienación y fragmentación, condición que la adquisición del orden simbólico del lenguaje solamente podrá contener pero no eliminar.

Siguiendo la fenomenología de la percepción de Maurice Merleau-Ponty, según Lacan el ojo no es sino la metáfora de algo que más bien podría llamarse “*el brote del vidente* –algo anterior a su ojo”, con lo cual se hace necesario deslindar “la preexistencia de una mirada” a la que el ser humano está sometido “de manera originaria”: “sólo veo desde un punto, pero en mi existencia soy mirado desde todas partes” (1995: 80).

En los tres textos que se van a tomar en consideración, se pone en escena la problemática de un sujeto que antes que vidente está bajo una mirada que preexiste y que lo convierte antes que todo en un ser mirado. Se pone en escena la problemática de un sujeto representado como objeto de un “espectáculo del mundo” que se impone como “*omnivoyeur*” (Lacan 1995: 83). La destitución del punto de vista está implicada en la concepción fragmentaria de la subjetividad y va a la par con la ruptura de la homogeneidad del mundo en el que se sitúa.

El cuento de Pacheco “Civilización y barbarie”, perteneciente al volumen *El viento distante* (1963)³², se desarrolla alrededor de tres líneas narrativas fragmentadas y alternadas, que acaban fusionándose. El relato empieza con una referencia a una batalla donde los

³² Véase nota 16.

apaches, liderados por Jerónimo, lanzan un ataque contra un fuerte de los blancos. Un hiato espacial introduce la segunda historia, es decir, relación epistolar de un joven estadounidense dirigida a su padre, a quien describe sus experiencias en la guerra de Vietnam, entre las cuales la sensación definida como “única” de matar a los “amarillos” usando un lanzallamas (Pacheco 1977: 111). Por último, se da el relato de cómo Mr. Waugh, el padre del joven, residente en un lujoso barrio de una ciudad del sur de Estados Unidos, se atrincheró en su hogar por miedo a la protesta de los negros que demandan reivindicaciones sociales y raciales.

Después de seis fragmentos, dedicados respectivamente a las tres historias, los hilos narrativos, antes mantenidos separados, se funden en una única narración: “De cualquier modo nuestra superioridad tecnológica y de toda índole resulta de verdad aplastante: es un milagro que estos habitantes de la edad de la piedra hayan podido resistir hasta ahora. Dieron vueltas en torno a la empalizada, lanzando flechas incendiarias. Mr Waugh fue al refrigerador y abrió una lata de coca-cola” (*Ibid.*: 113). Dicha confusión resulta subrayada todavía más por el hecho de que el relato epistolar homodiegético se interrumpe para ceder el paso a una narración heterodiegética, con lo cual de una focalización interna se pasa de manera abrupta a una externa que da cuenta del destino del hijo. En el relato se lee:

Escuchó el ruido del elevador que se detenía en el piso número diecinueve, oyó pisadas. Tocaron a la puerta. Ahora tengo que ver al médico para que me dé otras pastillas pues todavía no me repongo de una enfermedad contraída durante mi primera noche en Saigón. Te juro que no pensé nunca que una putita de trece años pudiera estar tan infectada. Los defensores se replegaron al edificio central. Mr Waugh no abrió. Los de afuera trataron de derribar la puerta. Atravesó el campamento en diagonal, rumbo a la enfermería. Terminaron las balas, empuñaron los sables. Mr Waugh apuntó la ametralladora que había comprado por correo y lanzó varias ráfagas. Se escuchó el clarín de la caballería: los apaches se dieron a la fuga. De pronto la hojarasca cedió bajo sus pies, y él se hundió con un grito en las afiladas, en las primitivas puntas de bambú que erizaban al fondo de la trampa. (*Ibid.*: 115-116)

Las tres temporalidades de las historias y los respectivos puntos de vista, en principio yuxtapuestas y diferenciadas —el siglo XIX y el XX—, se mezclan, al mismo tiempo que los planos de ficción y “realidad” se confunden, pues paralelamente a la muerte del hijo, los apaches irrumpen en la vida de Mr Waugh. En el último párrafo del texto se lee: “Antes de salir a ver qué había ocurrido, Mr. Waugh quiso apagar el televisor. Era tarde: los jinetes lo arrasaban todo a su paso. Mr. Waugh dejó caer el arma y sintió que lo destrozaban los primeros cascos sin herradura” (*Ibid.*: 116). Acontece la fusión definitiva dentro del terreno literario entre “realidad” y ficción, pues se deduce que la batalla apache formaba parte de una película que Mr Waugh estaba viendo en la televisión.³³

El texto pone en escena la relación biunívoca que interpela entre la fragmentación del sujeto que observa y produce el discurso, y la pérdida de autenticidad del espacio a partir del cual mira y del objeto que observa. El sujeto que mira se transforma en el objeto observado, a la vez que se trastoca en consecuencia la relación de poder que la mirada conlleva, puesto que de detentor del control, el sujeto se transforma en víctima del mismo.

Como sugiere Rafael Olea Franco, el autor crea un trastocamiento dentro de otro, puesto que se borran los límites entre los planos de la “realidad” y ficción dentro de la ficción misma, a la vez que dicha fusión vehicula y refleja la inversión de los polos de la dicotomía sarmientina aludida en el título. Pese a su carácter “primitivo”, las puntas de bambú resultan más efectivas que la tecnología moderna que el personaje había ostentado ante la inesperada resistencia de sus enemigos en el campo de batalla: “De cualquier modo nuestra superioridad tecnológica y de toda índole resulta de verdad aplastante: es un milagro que estos habitantes de

³³ Como nota Olea Franco, Pacheco empuja más adelante la exploración de la zona donde realidad y ficción se cruzan, porque en la más reciente versión de “Civilización y barbarie” (2000) compacta todo el relato en dos hojas y media, eliminando cualquier signo de puntuación o espacios para separar párrafos; con ello, las tres instancias narrativas confluyen y se suceden en una secuencia única.

la edad de la piedra hayan podido resistir hasta ahora” (*Ibid.*: 113). La denominada barbarie se impone sobre la supuesta civilización. Como Mr. Waugh perece a manos de los jinetes apaches, también su hijo muere al sucumbir a una trampa vietnamita. Siguiendo un eco borgiano, los polos se tocan dentro de una estructura narrativa oximorónica. Lejos de concretarse en el nivel individual de los personajes, la inversión planteada por Pacheco se proyecta hacia aspectos sociales y colectivos de amplia significación histórica (Olea Franco 40), poniendo en tela de juicio ciertos prejuicios culturales y construyendo un relato alusivo a diversas situaciones críticas del mundo moderno y contemporáneo: el exterminio de las primordiales etnias norteamericanas por parte de los invasores anglosajones, la guerra que Estados Unidos mueve contra Vietnam, la lucha contra la segregación de los negros en ese país durante la década de los años sesenta del siglo XX.

Aunque no es posible en el presente estudio rastrear de manera abarcadora las causas de la inclinación que el autor siente por la Historia, se comparte con Olea Franco que en el itinerario personal del autor resulta decisiva la vivencia de la Revolución Cubana, como un acontecimiento de hondas repercusiones entre los intelectuales hispanoamericanos de su generación. Como el autor declara tres años después de la publicación de la primera edición de “Civilización y barbarie”:

Para los que teníamos veinte años en 1959, la Revolución Cubana fue un acontecimiento que nos sacudió con la misma fuerza que la Guerra de España debe de haber ejercido en la generación de Paz y Efraín Huerta. Fin de una era y comienzo de otra, espada de fuego, nos arrojó de una arcadia apolítica, de un limbo estetizante donde el mayor problema era la lucha contra el que o el exterminio del gerundio. (Pacheco 1966: 248)

Es oportuno, sin embargo, llevar más adelante la reflexión acerca de la crítica social que el texto presenta. Lejos de exhaustirse en un cambio axiológico acerca de conceptos de lo primitivo y lo bárbaro, los cambios repentinos de puntos de vista, y la consecuente imposibilidad

de distinguir entre los planos de “realidad” y “ficción”, implican una pregunta ética sobre el papel de la ficción literaria en una sociedad que se hace cada vez más tecnológica y dominada por la abundancia de objetos que “cosifican y enajenan” (*Ibid.*: 260). El autor declara:

Si no se puede transformar un mundo que pertenece a los técnicos y a los empresarios, a los políticos y los militares, lo mejor ¿no es desertar? Ya que casi la única manera de no ser cómplice en nuestra época es la resistencia pasiva, el silencio puede ser un modo de protesta contra la injusticia y la abyección contemporánea. Pero ese nihilismo es hoy una actitud profundamente reaccionaria: es necesario escribir precisamente porque hacerlo se ha vuelto una actividad imposible. (*Ibidem*).

Las líneas citadas parecen anticipar en casi veinte años la reflexión que Italo Calvino propondrá dentro de sus “lecciones americanas” en la Universidad de Harvard, acerca de la problemática relativa al papel y a la raíz de la imaginación individual que él denomina la “cultura de la imagen prefabricada”:

Una volta la memoria visiva dell'individuo era limitata al patrimonio delle sue esperienze dirette e a un ridotto repertorio d'immagini riflesse nella cultura; la possibilità di dar forma a miti personali nasceva dal modo in cui i frammenti di questa memoria si combinavano tra loro in accostamenti inattesi e suggestivi. Oggi siamo bombardati da una tale quantità di immagini da non saper più distinguere l'esperienza diretta da ciò che abbiamo visto per pochi secondi alla televisione. (103)

El relato muestra una poética de resistencia a la compartimentación que produce estructuras que categorizan la experiencia en nombre de una realidad humana. A partir del rechazo de las categorías de lo “real” y sus unidades, el texto se orienta, en palabras de Rosmary Jackson, hacia “un desmantelamiento de lo real y de sus asunciones ideológicas, ridiculizando y parodiando toda fe ciega en la coherencia psicológica y en el valor de la sublimación como actividad civilizadora” (146). No es cuestión de buscar una ruptura de las formas “civilizadoras” en cuanto tales, ni de abogar por una “nueva barbarie”, sino que más bien es cuestión de “percibir lo simbólico

como represivo y mutilador para el sujeto, y de intentar la transformación de las relaciones entre lo simbólico y lo imaginario” (*Ibid.*: 149). Desde un punto de vista estructural y semántico, se aspira a la disolución de un orden que se siente como opresivo e insuficiente.

Si el trastocamiento de planos que se da en “Civilización y barbarie” engendra una reflexión principalmente cultural, es en “La fiesta brava” donde José Emilio Pacheco perfecciona el mecanismo literario de sobreposición y fusión de los niveles de realidad y ficción. Contenido en el volumen *El principio del placer* (1972), el cuento se compone de tres narraciones. Empieza con un intertexto periodístico, constituido por una breve nota y un cuadro en blanco para una presunta fotografía. En el texto se ofrece una recompensa a quien proporcione datos sobre Andrés Quintana, hombre supuestamente desaparecido en el trayecto de la Avenida Juárez a la calle de Tonalá. El lector se da cuenta de la desaparición del autor y de la ruptura temporal gracias al intertexto. A este aviso le sigue la reproducción de un cuento del mismo Quintana titulado “La fiesta brava. Un cuento de Andrés Quintana”. Su protagonista es el capitán Keller, ex combatiente en la guerra de Vietnam, quien, fascinado por la cultura prehispánica, emprende un viaje turístico a México esperando que lo llamen de su país para un trabajo civil con el que pretende cerrar una etapa oscura de su vida. En un museo de arte prehispánica, se le acerca a Keller un hombre que vende helados que le propone enseñarle una antigua pieza de arte azteca “que nadie ha visto” (Pacheco 1972: 71). El hombre le da una extraña cita en una zona aislada del metro para el viernes siguiente, al que el capitán acude. Al adentrarse en una galería de piedra, el vendedor de helados le revela que lo que le mostrará es la Piedra Pintada “la más grande de la cultura azteca, la que conmemora los triunfos del emperador Ahuizotl y no pudieron encontrar durante las excavaciones del Metro, usted será el primer blanco que la vea desde que los españoles la sepultaron en el lodo para que los vencidos perdieran la memoria de su antepasada grandeza y pudieran ser despojados de todo [...]” (*Ibid.*: 73).

Tras recorrer en vano túneles extraños y amenazantes, de repente Keller se encuentra en una celda oscuro y solo. Vencido por el sueño se duerme y cuando se despierta está convencido que se encuentra en su cuarto del Holiday Inn, víctima de una pesadilla. Al final, descubrió, desengañado, que ha caído en una trampa que culminará con su sacrificio ritual:

[...] en ese instante irrumpen en la celda del subsuelo los hombres que lo llevan a la Piedra de Ahuizotl, la gran mesa circular acanalada, en una de las pirámides gemelas que forman el Templo Mayor de México-Tenochtitlan, lo aseguran contra la superficie de basalto, le abren el pecho con un cuchillo de obsidiana [...] y lo levantan para ofrecerlo como alimento sagrado al dios-jaguar [...] y ahora, mientras su cuerpo, capitán Keller, su cuerpo deshilvanado rueda por la escalinata de la pirámide, con la fuerza de la sangre que acaban de ofrecerle, el sol renace en forma de águila sobre México-Tenochtitlan, el sol eterno entre los dos volcanes. (*Ibid.*: 76)

Con el párrafo citado, el manuscrito termina y se abre la tercera línea narrativa en la cual Andrés Quintana figura como personaje de ficción, autor de “La fiesta brava” cuyas primeras palabras son “La tierra parece ascender” (*Ibid.*: 81) y las últimas “entre los dos volcanes” (*Ibid.*: 88), coincidiendo con el comienzo y el final del cuento anterior (*Ibid.*: 68-76). El tercer apartado, de este modo, constituye el antecedente temporal de los otros dos textos que despliega el pasado de Quintana como estudiante y el fracaso de su promitente carrera de escritor, el reencuentro con Ricardo Arbeláez, editor y compañero de universidad, y con la escritura. Contactado por Arbeláez, Quintana redacta el anterior relato para contribuir al proyecto de realizar una revista mexicana con capital estadounidense codirigida por el mismo Arbeláez. Al entregar su texto al amigo y a Mr. Hardwick, éstos lo rechazan tanto por su estilo, considerado “un *maquinazo*” (*Ibid.*: 93), como por el ataque al capitalismo yanqui que subyace. Decepcionado, Quintana empieza el regreso a casa subiendo al metro, exactamente el mismo día y a la misma hora que lo hace el protagonista del cuento inventado por él. Al final del texto, todos los elementos se entrelazan, puesto que

dentro del vagón del metro con el cual se cruza, en su “realidad” concreta, Quintana reconoce al personaje producto de su imaginación, a quien intenta prevenir sobre lo que le pasará:

Arrancó el tren que iba en dirección de Zaragoza. Antes de que el convoy adquiriera velocidad, Andrés advirtió entre los pasajeros del último vagón a un hombre de camisa verde y aspecto norteamericano. El capitán Keller ya no alcanzó a escuchar el grito que se perdió en la boca del túnel. Andrés Quintana se apresuró a subir las escaleras en busca de aire libre. Al llegar a la superficie, con su única mano hábil empujó la puerta giratoria. No pudo ni siquiera abrir la boca cuando lo capturaron los tres hombres que estaban al acecho. (*Ibid.*: 98)

La primera ficción “La fiesta brava” escrita por Quintana, y la segunda creada por Pacheco se fusionan y con ello, los niveles de “realidad” y ficción dentro de la ficción misma se confunden y se superponen, porque Andrés Quintana acaba por ser víctima de la trampa que él mismo había inventado para su personaje de ficción.

El cuento, por lo tanto, presenta una compleja arquitectura textual porque Andrés Quintana es autor de una narración dentro de otra, a la vez que ente ficticio dentro de la trama global. Al mismo tiempo, como subraya Olea Franco, se juega con la ambigüedad creada por la homonimia del título, puesto que “La fiesta brava” alude tanto al cuento firmado por Pacheco como al de Quintana, a pesar de que el segundo forma parte del primero (Olea Franco 47).³⁴ Mediante esta estructura, el relato cuestiona las categorías de realidad y ficción, las cuales, además de no distinguirse con claridad, incluso se contaminan.

Para lograr la fusión entre los dos planos de “La fiesta brava”, la instancia narrativa conecta ambas historias de idéntico título. En la primera, Quintana inventa a un personaje, el capitán Keller;

³⁴ Se trata de una arquitectura verbal cuyos orígenes remiten a los complejos juegos literarios de Borges, quien, por ejemplo, finaliza la primera versión de “Tlön Uqbar Orbis Tertius” (1940) con una falsa posdata fechada en 1947, donde dice que se reproduce el texto de “Tlön” tal como apareció en mayo de 1940 en la revista *Sur*, cuando ese es el número de la revista que el lector tiene en sus manos.

en la segunda historia, es él mismo que se convierte en el protagonista de otra narración que comparte con la primera el desenlace. Es importante subrayar que en la primera edición de *El principio del placer* (1972), a la que se refiere el presente ensayo, hay un cuidadoso detalle ausente en la segunda edición: el texto adjudicado a Quintana se reproduce con una tipografía semejante a la de una máquina de escribir, lo cual refuerza el efecto de verosimilitud de que se trata de un texto inédito, a la vez que potencia el juego de metatextualidad ficticia.

Se comparte con Olea Franco y con Barbara Bokus Aponte la consideración que el texto de Pacheco no se limita a reproducir la llamada estructura de “cajas chinas”, sino que vuelve aún más complejo ese mecanismo. La articulación de las líneas del dispositivo narrativo remite a un sofisticado juego de espejos, puesto que “realidad” y ficción exceden sus límites para aflorar la una en el territorio de la otra, revelando el carácter “real” de lo antes considerado ficticio por los personajes, a la vez que poniendo en tela de juicio la sustancia misma de su “realidad”.

A la luz del desenlace, se puede volver a leer todo el texto y detectar las huellas de la transgresión de los niveles. El vendedor de helados que aparece a Keller frente a la maqueta del Castillo de Chapultepec en el Museo se puede asimilar a la inesperada llamada telefónica de Arbeláez que irrumpe en la vida frustrada de Andrés, puesto que ambos episodios marcan un cambio de rumbo determinante en la vida de los dos hombres.

Al volver del estudio de Arbeláez, Andrés Quintana sube al metro y hace el cambio en la estación de Insurgentes: “Bajó en la estación de Insurgentes. Los magnavoces anunciaban el último viaje de esa noche” (Pacheco 1972: 98). La parada es la misma en la que el protagonista de su historia, tiene que tomar el metro para llegar al sitio de la cita, según las indicaciones del vendedor de helados: “[...] descenderá a la estación de Insurgentes y cuando los magnavoces anuncien que el tren subterráneo se halla a punto de iniciar su recorrido final, usted subirá al último vagón [...]” (*Ibid.*:

72). Es precisamente allí donde se verifica el cruce y la fusión de los planos inconciliables de “realidad” y ficción.

En la historia de Keller, de hecho, se lee que, mientras espera el tren, el capitán ve a un hombre que le hace señas: “[...] al arrancar el convoy usted verá en el andén opuesto a un hombre de baja estatura que lleva un portafolios bajo el brazo y grita algo que usted no alcanzará a escuchar [...]” (Ibidem). Es posible reconocer en ese hombre al mismo Andrés Quintana, puesto que más adelante, en el apartado a él dedicado, se hará referencia a “su baja estatura” (Ibid.: 89) y al “portafolios” (Ibid.: 90) del que saca su manuscrito de “La fiesta brava”. Al mismo tiempo, el fragmento citado se refleja también en el ya aludido desenlace del relato global en el cual Quintana reconocerá a su personaje entre los pasajeros del tren: “Andrés advirtió entre los pasajeros del último vagón a un hombre de camisa verde y aspecto norteamericano. El capitán Keller ya no alcanzó a escuchar el grito que se perdió en la boca del túnel” (Ibid.: 98). En la historia del estadounidense ya es detectable la huella de la infiltración de la “realidad” en la ficción.

En la misma línea, el vendedor de helados que aparece a Keller frente a la maqueta del Castillo de Chapultepec en el Museo se puede asimilar a la inesperada llamada telefónica de Arbeláez que irrumpe en la vida frustrada de Andrés, puesto que ambos episodios marcan un cambio de rumbo determinante en la vida de los dos hombres.

Al mismo tiempo, sin embargo, el juego de espejos sobre el cual el texto se articula se hace más complejo, puesto que los relatos remiten constantemente el uno al otro en un entramado de reflejos cada vez más intrincado. No sólo la transgresión entre ámbitos distintos ya resulta preanunciada en la historia redactada por Quintana, sino que vuelve a aparecer antes del final en la historia sobre Quintana, bajo la forma de una premonición que el personaje tiene. En el despacho del amigo editor, mientras aguarda el resultado de la lectura de su escrito, el escritor observa unos fotomurales e imagina “[...] el relato de un hombre que de tanto

mirar una litografía termina en su interior, entre personajes de otro mundo. Incapaz de salir, ve desde 1855 a sus contemporáneos que lo miran inmóvil y unidimensional una noche de septiembre de 1971” (Ibid.: 91).

La anécdota imaginada por el personaje complica la situación narrativa, puesto que podría constituir una reverberación más dentro del texto y brindar una clave hermenéutica que apuntaría al proceso de ficcionalización que han sufrido tanto el capitán Keller en la historia de Quintana, como el mismo Andrés Quintana en la historia de Pacheco, proceso relacionado al concepto de mirada. Si el primero de tanto observar las obras prehispánicas en el Museo de México D.F. se ha convertido en la víctima de un sacrificio ritual en una historia inventada, Quintana, al emergerse con todas sus energías en la redacción del cuento, ha acabado con volverse él mismo un ente ficticio, no sólo de la misma trama concebida por él, sino de otro relato que contiene tanto la historia que él mismo ha creado, como la de su redacción. Tras observar la imagen en la pared, Quintana enseguida piensa: “Ese cuento no es mío, / otro lo ha escrito, / acabo de leerlo en alguna parte. / O tal vez no: lo he inventado aquí en esta extraña oficina [...] / En realidad me estoy evadiendo: aún no asimilo el encuentro con Ricardo” (Ibidem).³⁵ La duda que el personaje tiene acerca de la originalidad de la historia que acaba de pensar podría constituir una brecha en la conciencia del personaje, y por lo tanto en el texto mismo, hacia la realidad extratextual, en cuanto devolvería al personaje la intuición, enseguida reprimida, de su esencia fingida, a la vez que remitiría al cuento que el lector está leyendo; ese “otro” al que Quintana se refiere sería el mismo José Emilio Pacheco, autor del relato del cual el hombre es protagonista. Dicha hipótesis encuentra una ulterior confirmación en el hecho de que cuando después de dos horas Ricardo Arbeláez aparece con el cuento en las manos, “Andrés se dijo:

³⁵ En este sentido, además, el cuento pone en escena el acto de pluralizar la autoría, intención compartida por otros autores que escriben en los años sesenta.

/Ya viví este momento. / Puedo recitar la continuación” y que, al preguntar por el éxito de su cuento el hombre ya está “seguro de la respuesta” (*Ibid.*: 93).

El párrafo antes citado resulta central puesto que sanciona el concepto según el cual la mirada, lejos de ser el fruto de un proceso únicamente activo, se convierte en el centro de una acción que el sujeto sufre, en tanto que, parafraseando a Lacan, expuesto a una mirada que se le acerca y lo convierte primero en un ser mirado, pero sin que se le muestre (1995: 81).

Es a través del mecanismo de la visión que se sugiere una nueva manera percibir el mundo y a uno mismo, puesto que la imagen observada por el personaje constituye una reverberación de su misma sustancia, así como de su destino, vinculados ambos a una ignorada ficción. De este modo, la presencia de acontecimientos no identificables expone las grietas de los conceptos de realidad y ficción, dando vida a “un desequilibrio sin resolución” (Olea Franco 47), que resulta lo más logrado del relato. Por ello el texto suscita incertidumbre en cuanto a la percepción del mundo tangible, tanto como referencia textual cuanto como referente extratextual, así como genera dudas sobre las explicaciones que se da la realidad circundante, basadas en la seguridad de ser entes que perciben más que ser percibidos.

En el centro tanto de “Civilización y barbarie” como de “La fiesta brava” no hay una coherencia sistemática fruto de un “ego” unificado y estable, sino una incoherencia sentada en la idea de que el “yo” es más que uno. Frente a sujetos unitarios se ponen en escena sujetos en proceso, que sugieren las posibilidades de otros innumerables sujetos, de historias distintas, donde hay un cambio continuo de perspectiva en una sucesión vertiginosa de puntos de vista.

El juego de miradas sobre el que se construyen los textos hace que la confianza en la estabilidad del mundo se engañe y la claridad de la distinción entre lo real y lo imaginario se haga defectuosa. Siguiendo a Lefebvre, ante esta ambigüedad, la realidad que pasaba desapercibida se convierte en problemática, encontrándose así “presentificada”, y esta “presentificación” es lo que contribuye a su

fascinación (93). Al hacer esto, como nota Bozzetto, la literatura construye un espacio de acogida; allí no sólo lo indecible se balbucea, sino que la alteridad se presenta (235).

El pasaje de una situación común a otra inconcebible, le confiere gran fuerza connotativa y simbólica a los textos, que van más allá de la mera narración de sucesos extraordinarios. Ambos desestabilizan la historia y acentúan el desarraigo cultural, la degradación del pasado ancestral y un servilismo que es preciso comprender y denunciar (Verani 2006: 15).³⁶ Al mismo tiempo, dicha denuncia está implicada en la puesta en tela de juicio de la eficacia de la mirada como instrumento de conocimiento y definición del mundo por parte del sujeto, a la vez que por la representación de un sujeto que antes de ejercer el poder de sus ojos se descubre, en primera instancia, mirado y leído por su entorno.

Sufrir la mirada antes que actuarla es “el fantasma que encontramos en la perspectiva platónica, de un ser absoluto al que se le transfiere la cualidad de omnividente” (Lacan 1995: 83). En este sentido, “El parque hondo” se configura como un dispositivo capaz de producir una disociación entre la acción de ver en sentido activo y en sentido pasivo. El mismo resultado está logrado por el ya citado “Parque de diversiones”, en el que tras una serie de cuadros que se describen dentro del parque, se descubre hacia el final que el propio parque ha sido ideado por un arquitecto. Éste realizó una serie infinita de parques concéntricos en los cuales quienes observan a los animales dentro de las jaulas son, al mismo tiempo, objeto de observación por parte de los visitantes del otro parque *ad infinitum*. La historia se concluye con una entrevista al artífice:

“El parque de diversiones con que he dotado a mi ciudad no es ciertamente original pero quizá resulte sorprendente. En apariencia el parque es como todos:

³⁶ En su análisis del cuento “La fiesta brava”, Cynthia Duncan afirma: “The Fantastic [in this short story] is used to point out that important social issues in México have yet to be resolved and, until they are, they will continue to haunt the contemporary Mexican in his day-to-day existence” (5).

acuden a él personas deseosas de contemplar los tres reinos de la naturaleza; pero este parque se halla dotado de otro parque, el cual (invirtiendo el proceso de ciertas botellas que pueden vaciarse pero no ser llenadas nuevamente) permite la entrada –si bien clausura siempre cada posibilidad de salida (esto es, a menos que los visitantes se arriesguen a desmantelar todo un sistema que aplica a la arquitectura monumental la teoría de alguna caja china), ya que este segundo parque está dentro de otro parque en que los asistentes contemplan a los que contemplan. Y éste dentro de otro parque contenido en otro parque dentro de otro parque dentro de otro parque –mínimo eslabón en una cadena sin fin de parques que contienen más parques y son contenidos en parques dentro de parques donde nadie ve a nadie sin que al mismo tiempo sea mirado, juzgado y condenado [...]”. (Pacheco 1977: 39-40)

La semejanza con el laberinto borgiano es evidente, así como la referencia a la irreductible e inalcanzable complejidad del mundo. La tortuosidad de los caminos que componen el laberinto se traduce en el texto pachequiano en una sucesión ininterrumpida de miradas, que posiblemente reenvíen simbólicamente a la insuficiencia de la mirada puramente racional sobre lo real, cuya consistencia ontológica esconde significados más articulados y profundos, bajo una aparente regularidad.

La diferencia sustancial que los textos considerados plantean radica en la conciencia de la mirada de los personajes. Dos elementos están en juego: la mirada y su interiorización. Arturo está consciente de la posible mirada de la gata sobre sí y es esto lo que permite que la relación de poder se mantenga. En “Parque de diversiones”, en cambio, todo acontece en la ignorancia de los que están involucrados en el juego de la vista porque sólo el arquitecto conoce las relaciones que se establecen dentro de los parques, por la arquitectura concéntrica que los estructura. Si el ejercicio del poder se juega precisamente en el hecho de que el sujeto perciba la mirada ajena sobre sí pero al no hacerlo pueda mirar a su vez, en el presente relato el poderío que la mirada otorga es efectivo pero al mismo tiempo engañoso. Los visitantes del parque creen estar en una condición de superioridad con respecto a los que ellos miran porque no saben que ellos también son mirados a su vez por otros, es decir que al entrar en la estructura la mirada se ejerce en un

solo sentido. En tanto creador, el arquitecto es el único que conoce el funcionamiento global del dispositivo, cuyas líneas de poder se ejercen en dos sentidos. Al mismo tiempo, está ubicado fuera del dispositivo y, por lo tanto, no está sometido a su funcionamiento; él es el detentor de un poder absoluto por el hecho de abarcar todo quedándose invisible a quienes observan. Caracterizada por ejercerse solamente en un sentido activo, su mirada alcanza y domina todo sin ser visto.

El texto de Pacheco plantea el problema de la visibilidad, pero pensando en una visibilidad totalmente organizada alrededor de una mirada dominadora y vigilante, como había hecho Bentham en la ideación del panóptico: “Hace funcionar el proyecto de una visibilidad universal, que actuaría en provecho de un poder riguroso y metódico” (Foucault 15). Según Michel Foucault, siendo aplicable a tantos campos diferentes, el proyecto de Bentham “proporcionaba la fórmula de un ‘poder por transparencia’, de un sometimiento por ‘proyección de claridad’. El panóptico es un poco la utilización de la forma ‘castillo’ (torreón rodeado de murallas) para paradójicamente crear un espacio de legibilidad detallada” (*Ibid.*: 17). De este modo, se cuenta con una mirada que va a exigir pocos gastos: “No hay necesidad de armas, de violencias físicas, de coacciones materiales. Basta una mirada. Una mirada que vigile, y que cada uno, sintiéndola pesar sobre sí, termine por interiorizarla hasta el punto de vigilarse a sí mismo; cada uno ejercerá esta vigilancia sobre y contra sí mismo” (*Ibid.*: 18). A pesar de las semejanzas entre la estructura de los parques descrita en el relato y el panóptico de Jeremy Bentham, hay una diferencia que parece determinante y que una vez más se juega a nivel de la conciencia de los involucrados.

Tanto el edificio benthamiano como el parque pachequiano se conciben a partir de una neta asimetría entre la acción de ver y ser vistos; sin embargo, la máquina del filósofo es un estructura de reclusión que implica que sus encerrados *sepan* del control ejercido sobre sí por parte de un vigilante, conocimiento que, como se ha visto,

genera una consecuente auto-disciplina. En el relato de Pacheco, en cambio, sólo el ideador entiende la organización infinitamente concéntrica de los parques, con lo cual los visitantes *desconocen* los mecanismos de control ejercidos sobre sí, puesto que solamente se creen observadores. Si el vigilante benthamiano vigila solamente en cuanto ve, el arquitecto pachequiano vigila en cuanto sabe lo que los otros ignoran. La ideación del panóptico implica una reflexión sobre el ejercicio del poder, mientras que el ojo que todo ve quedándose invisible e inconcebido en el relato pachequiano desplaza la reflexión sobre la cuestión del saber vinculada a la capacidad de ver.

En el texto, la visión ya no se plantea únicamente como función concreta de un aparato físicamente determinado, y por lo tanto vinculado a un rayo de acción circunscrito, –como en el caso del panóptico–, sino que, más bien, se sugiere como potencialidad pura de ejercicio de la mirada, en cada dirección y sin límite de espacio. En este sentido, parafraseando a Curi, el relato pone en escena más bien un “monopolio de la vista” (239), más cercana a los planteamientos de George Orwell en su novela *1984* (1949), donde la expresión originaria “Big Brother” remite a una presencia cuya “grandeza” no denota una dimensión física, sino que connota su superioridad en el plano de la vista. La cuestión de la mirada se analiza en sus dos desarrollos opuestos, puesto que se lleva al extremo la posibilidad de su poder en la figura del ideador del parque, a la vez que se subraya también el desconocimiento que la puede fundar a través de la condición de los visitantes. A la dictadura de la mirada que ejerce el arquitecto, le corresponde la parcialidad de la de los visitantes. Una vez más, sin embargo, el elemento de diferencia entre el texto pachequiano y el orwelliano reside en la conciencia de los personajes. A diferencia del mundo imaginario de Orwell, en los parques de Pacheco los habitantes no saben de la existencia de un observador que ve ocultándose.³⁷ De este modo,

³⁷ En el texto de George Orwell, la conciencia de la constante sumisión a la mirada ajena genera la creación de una organización social de matriz despótica y totalitaria, cosa que no se da en el texto pachequiano.

más allá de plantear nuevamente la pregunta *quid custodiet custodem?*, el cuento parece volver a problematizar la exhaustividad hermenéutica de la mirada a la vez que la inteligibilidad última de lo real. Lo que queda confirmado es que, cualquiera que sea la finalidad de su uso, el control sobre la facultad de ver confiere un poder ilimitado que coincide con una ilimitada sabiduría.

Al acabar el camino que hasta aquí se ha intentado trazar, describiendo de manera discontinua y no exhaustiva algunas formulaciones de la relación ver/poder, la hipótesis de partida resulta confirmada. En la mirada, sobre todo cuando es posible ejercerla de modo activo, sin ser sometidos a la ajena, está implícita una fuerza por lo menos virtualmente inagotable. Dicho potencial es constitutivamente dúplice, con lo cual parece ser infructuoso intentar comprenderlo de forma unívoca –positiva o negativa–, no sólo porque se coloca más allá de categorías ético-políticas, sino, sobre todo, en cuanto lleva en sí estas dos polaridades, sin posibilidad de eliminación. Adquiero de Iréne Bessière la idea de que posiblemente este relato de José Emilio Pacheco se construye sobre una vasta carencia colectiva y es expresión de una oscura exigencia de orden permanente; traduce el miedo y el alejamiento de la autoridad, pero también la fascinación que ésta ejerce y la obediencia que suscita: lo insólito expone la debilidad del individuo autónomo y el reencuentro de un maestro legítimo (Bessière 100).

Al trastocar las relaciones de poder y saber vinculadas al concepto de mirada, las ficciones que Pacheco construye se sustentan en el cuestionamiento de la noción misma de realidad y tematizan el carácter ilusorio de todas las “evidencias”, de todas las “verdades” transmitidas en que se apoya el hombre de nuestra época y de nuestra cultura (Reisz 194). El discurso planteado parece estar, en palabras de Ricardo Reis, “en relación intertextual constante con ese otro discurso que es la realidad, entendida como construcción cultural” (Reis 6).

Al llamar la atención sobre la naturaleza relativa de categorías como “realidad” y “ficción”, los relatos plantean la posibilidad de

una disolución de las líneas de demarcación entre lo imaginario y lo simbólico y el ensanche de sus posibilidades. En este sentido, los relatos ilustrados inscriben la problemática de la vista dentro de una dimensión más amplia, en cuanto dan cuenta de una manera de “ver” —en el sentido de concebir— y leer el mundo dentro de una perspectiva más bien social, es decir, cuya finalidad es el planteamiento de una visión abarcadora de la sociedad que permita desenmascarar los prejuicios de una época.

Puesto que no es intención del presente estudio entrar en el complejo, y tal vez saturado, debate sobre la naturaleza del género fantástico, los textos analizados de Pacheco parecen dotados de ese potencial subversivo que Rosmary Jackson atribuye a los relatos fantásticos; ofrecen “versiones (inversiones) negativas de la unidad que se encuentran en lo fantástico moderno”, puesto que representan un orden cultural trastocado sin recurrir “a otros mundos compensatorios y trascendentales” (151). Mediante su negativa a constituir categorías, los textos tienen “una colocación paraxial” que erosiona los pilares de la sociedad y cuestiona el concepto de literatura, erosión en la que “late una resistencia ante tal reducción” (*Ibid.*: 147).

La escritura explora y describe un territorio intransitable donde reside lo excluido del orden cultural y de su representación por inconcebible o inabarcable. El acto de escribir revela, en palabras de María Zambrano “aquello que pide ser sacado del silencio” (35). A este respecto, es menester citar el aporte de Aníbal González, quien llevando más adelante la idea de Harpham,³⁸ afirma que la reflexión ética en las obras literarias se caracteriza sí por su preocupación por el Otro, pero por “una otredad que permanece otra, que se resiste a la asimilación” (2001: 12). En este sentido, la dimensión ética, sin embargo, se encuentra profundamente relacionada con la preocupación estética, porque aquella otredad a

³⁸ Geoffrey Galt Harpham propone de la ética como “the arena in which the claims of otherness [...] are articulated and negotiated”, y cuyo eje reside en “its concern for ‘the other’” (1995: 394).

la que remite González parece concretarse en los escritos en una otredad formal, reflejando y tratando de responder al “deseo de que el mundo se haga accesible de un modo distinto que el de la simple percepción” (Blumemberg 2000: 12). Los textos encarnan “modelos en conflictos” elaborados por el llamado “posmodernismo resistente” (Foster 12),³⁹ puesto que plantean una deconstrucción crítica de la tradición, un cuestionamiento de los orígenes y de los códigos culturales. En particular, tanto la crítica socio-histórica como la exploración literaria que subyacen a los textos apuntan a una crítica de la representación, dan por sentado que nunca se puede prescindir de ella y proponen una desestructuración del orden de las representaciones a fin de reinscribirlas. Se pone en tela de juicio la idea de que la experiencia estética existe separada, más allá de la historia, o que el arte puede producir un mundo a la vez (inter) subjetivo, concreto y universal, una totalidad simbólica y se sugiere una revisión también de la noción de estética como intersitio subversivo y crítico en un mundo por lo demás instrumental.

La “vieja enemistad” (Blumemberg 2000: 19) entre libros y realidad vuelve a ponerse en escena con un aporte nuevo; no sólo la tradición escrita sanciona una debilitación de la autenticidad de la experiencia, sino que al mismo tiempo, parafraseando a Blumemberg, a través de la palabra escrita la mirada va más allá, atravesándola, para representar el significado de la frase en donde está la palabra (22), de manera que en cada momento es posible pasar de la ficción a la totalidad de la experiencia.

³⁹ El sintagma está presentado en la introducción de Hal Foster a una recopilación de ensayos sobre la posmodernidad. Se ofrece aquí la definición brindada por Frederic Jamenson que parece expresar de manera más clara y abarcadora el complejo concepto de posmodernismo resistente: “[...] no es solo otra palabra para la descripción de un estilo particular. Es también [...] un concepto ¿periodizador? cuya función es la de combinar/relacionar la emergencia de nuevos rasgos formales en la cultura con la emergencia de un nuevo tipo de vida social y un nuevo orden económico [...]” (167).

Constelación

En el prólogo al volumen de Luz Aurora Pimentel *Constelación I. Ensayos de Teoría narrativa y Literatura comparada* (2012), María Antonia González Valerio indica que el término “constelación” se refiere a un “testimonio de orden y la instauración de un sentido sobre elementos dispersos y disímiles que habrían de darse un nacimiento humano bajo figuras, siluetas, agrupaciones y narraciones” (9). Es este el sentido que se atribuye a los tres textos reunidos y analizados en la presente sección, puesto que se les quiere atribuir un estatuto ordenador y marcador de un camino dentro de la heterogénea producción de José Emilio Pacheco.

Esta selección es fruto de una intuición que propone una vinculación entre su primer cuento “La sangre de Medusa” (1959) y las novelas breves *El principio del placer* (1972) y *Las batallas en el desierto* (1981). Dentro de la abundante producción narrativa del autor, las obras mencionadas destacan por publicarse en tres décadas diferentes y sucesivas y constituir una declinación ficcional del mismo mitema, es decir, la relación hombre-mujer, en la cual ella siempre es mayor que el varón. También es posible detectar una significativa evolución al revés del protagonista masculino, puesto que sufre un

progresivo rejuvenecimiento.⁴⁰ Del protagonista adulto del primer cuento se llega al niño de la tercera novela, pasando por el adolescente de la segunda, con lo cual los tres textos representan un viaje al contrario a través de las tres etapas más significativas de la vida del ser humano, proceso descrito por y que culmina en la escritura. La constelación pachequiana, por lo tanto, reflejaría las palabras que Pol Popovic Karic utiliza para describir la escritura del autor: “Los hilos narrativos de José Emilio Pacheco se extienden a menudo del presente de enunciación hacia el pasado, a semejanza de su escritura que cruza incansablemente la cuartilla de un lado a otro” (9).

Más que dedicar un estudio específico de cada pieza, se prefiere considerarlas como un organismo triádico, donde los protagonistas de los tres textos se conciben, utilizando las palabras que José de la Colina utiliza para describir a Fermín y Perseo en el cuento “La sangre de Medusa”, como “un mismo hombre; sus historias contrarias una misma vida; su tiempo, separado [...] por edades cumplidas, es un tiempo que vuelve y se arrepiente, que se repite y huye; laberinto infinito, abismo sin memoria” (489).

Entre las líneas hermenéuticas fundamentales de la praxis literaria de José Emilio Pacheco, la reflexión sobre el tiempo y sus problemáticas constituye una cuestión central que el autor nunca deja de explorar. Basta con citar los títulos de dos volúmenes de poesía –*No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1970) y *Tarde o temprano* (2009) – para darse cuenta de la importancia que el tema adquiere en su labor.⁴¹ El interés por el tiempo se vincula, además,

⁴⁰ Aunque no se desarrollará el tema de la relación amorosa entre hombre y mujer, cabe decir que el cambio que sufre el personaje masculino está íntimamente relacionado también a la evolución del femenino, puesto que de la mujer-Medusa castradora del primer texto se llega a la mujer-diosa del tercero.

⁴¹ En la visión del autor todo se rige por los ciclos constantes de creación, destrucción y regeneración. En este flujo heraclítico sin fin, el tiempo se indaga también como vivencia cotidiana, como instante que se inscribe en la eternidad, como relación entre historia individual e Historia universal, como dimensión tanto política como existencial.

a lo que Jorge Ruffinelli define como “sentimiento apocalíptico”, puesto que irá conformando a lo largo de su labor literaria una visión apocalíptica que se perfilará como poética de la catástrofe a partir de los poemarios *Los elementos de la noche* (1963) y el ya citado *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969), hasta *Siglo pasado (Desenlace)* (2000), mostrando los desastres de fin de siglo y advirtiendo sobre los efectos de la modernización.

Para poder entender la evolución al revés que el sujeto varonil sufre a lo largo del tríptico narrativo constituido –y que llevará a la figura del niño divino–, sin embargo, es necesario introducir, aunque sea de paso, el argumento y la estructura de los tres escritos.

“La sangre de Medusa”, primer cuento de Pacheco, constituye una doble reescritura posmoderna del mito de Perseo y Medusa, según los criterios indicados por Carlos García Gual. Por un lado, el texto propone la continuación del mito clásico presentando al semidiós como un hombre ciego y acosado por el paso del tiempo; por el otro, produce un trastocamiento axiológico de su papel, en cuanto entrelaza su historia con la de un empleado mexicano, Fermín Morales, quien, acosado por los celos de su mujer mucho mayor que él, la mata. Morales se constituye, por lo tanto, como *alter ego* del semidiós mítico puesto que su acción no se inscribe dentro de un marco sagrado que persigue el bienestar colectivo, sino que adquiere los connotados de individualidad y negatividad que la hacen socialmente condenada. La relación amorosa entre Fermín y su mujer es una derrota total que acaba con el asesinato de la última por el protagonista y la castración verbal del mismo, que tras el uxoricidio pierde la capacidad de hablar, reflejo al revés de la castración visual, que la mirada de Medusa implica en el mito clásico.

El principio del placer, en cambio, se presenta como el relato en forma de diario del protagonista Jorge, muchacho de catorce años que cuenta su amor por Ana Luisa, amiga de dieciséis años de sus hermanas. Su relación amorosa, hecha de cartas, encuentros a escondite y besos robados, se resuelve en una decepción, puesto

que el chico acaba descubriendo que su amada en realidad tiene otra relación con Durán, joven de veintiocho años que trabaja como chofer del padre. Dicha revelación marca el final de la historia así como la interrupción y negación de la escritura.

El protagonista de *Las batallas en el desierto*, novela que cierra la producción en prosa de Pacheco, es Carlos, un niño de ocho años que se enamora de Mariana, la mujer de veintiocho años madre de un compañero de clase (Jim) y amante de un misterioso político mexicano, nombrado en la novela como “el Señor”. Carlos asume la responsabilidad de su sentimiento y se enfrenta con las contradicciones morales que emergen de la mentalidad de la clase media mexicana representada en las instituciones de la escuela, la familia y la iglesia. La novela se acaba con el episodio del supuesto suicidio de Mariana. Decimos supuesto porque el niño no logra comprobarlo, puesto que cuando Carlos se precipita al piso de la mujer para ver su cuerpo, los inquilinos niegan su misma existencia. A diferencia de la novela precedente en la que la imagen marca la inutilidad de la palabra, en este texto la duda acerca del estatuto ontológico de lo vivido constituye el principio y el motor de la narración, fruto de la rememoración del personaje adulto acerca de su experiencia pasada.

Los dos principales ejes conceptuales alrededor de los cuales se estructuran los textos resultan íntimamente vinculados. Por un lado, el protagonista masculino sufre un proceso de rejuvenecimiento desde el primer al tercer texto; por el otro, el cambio que este proceso conlleva en su manera de concebir el mundo y la relación de amor se traduce en un cada vez más articulado uso del punto de vista, a la vez que en el desarrollo del universo simbólico de la mirada.

En el primer texto, reescritura del mito, el poder visivo asociado a la figura de Medusa se traduce en la ceguera de Perseo y en la pérdida de la palabra de su alter ego Fermín, así como el universo simbólico que la gorgona implica la convierte en la cifra estructural del texto. En el segundo, toda la narración se construye alrededor de la dicotomía ser-aparecer y en la ceguera

simbólica del protagonista Jorge, cautivo de la apariencia hasta el desvelamiento final que trastoca la situación. Finalmente, la tercera novela reúne y concilia las problemáticas anteriores en la construcción del personaje del Carlos, cuya soledad y vicisitudes adversas le confieren la plenitud de conciencia del *filium ante patrem*, y lo configuran como representación del infante divino de los mitos de orígenes. Símbolo que une los opuestos, el niño es un mediador y “hacedor-de-la-totalidad” (Jung, Kerényi 108), con lo cual la constelación marca un camino que va desde una completa sujeción, atraviesa la mirada del protagonista del primer cuento, y culmina en la visión total del niño de la última novela.

Al mismo tiempo la tríada da cuenta del pasaje de una escritura determinada por la interdicción visiva y la consecuente imposibilidad de decir, a una narración que articula la complejidad de la visión gracias a la confluencia de la perspectiva pasada del yo-narrado y la presente del yo-que-narra, de experiencia y reflexión, de la relación con el mundo y del saber intelectual sobre ese mundo. En este arquetipo las dos líneas del dispositivo narrativo, la temporal y la visiva, se agrupan, puesto que al “ver sesgado” de Perseo/Ferín y al “ver ciego” de Jorge, Carlos opone una “ceguera vidente”, a la vez que, en tanto niño, “prepara una futura transformación [...]” (*Ibid.*: 109).

En este sentido, el infante divino indica el cierre de un ciclo y el comienzo de otro, en tanto se identifica como el último de su estirpe (Jesi 11). Esto permite interpretar que el procedimiento de restauración de la etapa infantil, en línea con la actitud dadaísta implica una transfiguración del hombre mexicano de su tiempo, quien denuncia una íntima percepción de la conclusión de una etapa. Éste se encuentra en la misma condición de desasosiego del huérfano primordial porque se siente atrapado entre el anhelo modernizador y la norteamericanización que caracterizan las década de los cincuenta y sesenta y la consecuente progresiva desnacionalización social y cultural, entre el afán universal y la exigencia de revisión del pasado como consecuencia de la matanza de Tlatelolco. En la órbita del desarrollismo, la batalla contra el nacionalismo cultural

dispone de condiciones muy favorables: el auge de la clase media y su terror a identificarse con el folclore y caer en esquemas mentales carentes de glamour o de prestigio. Al mismo tiempo, la Revolución Cubana y lo que se unifica como “literatura del *boom*” proponen como alternativa a la Historia, identidad y tierra de nadie, otra suprema entidad totalizadora, la Cultura, determinando la búsqueda de universalidad que determina la década del los sesenta. El acto genocida de Tlateloloco del 2 de octubre de 1968 marca el final del mito desarrollista, el deterioro de una imagen optimista y milagrosa del país y el principio de un proceso de revisión crítica de los presupuestos de sus formas de gobierno y su cultura.

La infancia y el destino de orfandad del niño divino “no han sido hechos con la materia de la vida humana, sino de la materia con la que está constituida la vida del mundo [...] es como una anécdota que el mundo relata de su propia biografía” (Jung, Kéreny 70), con lo cual en la metáfora del niño divino parece quedar implícita la exigencia y el auspicio de un cambio de rumbo tanto a nivel social como cultural. Dicha renovación, que se dará con el derrumbe del Muro de Berlín y el cese de la Guerra Fría ocho años después de la publicación de la novela, y la transición definitiva de México a la democracia de los años noventa, así como con el pluralismo de voces literarias que desemboca en el *Manifiesto del Crack* de 1996, y que vuelve a poner en juego la discusión acerca de qué es lo literario en un momento en que la existencia misma del libro y su destino se cuestionan; contruye una literatura que no mira más hacia la sociedad sino hacia sí misma alimentándose de sí misma y buscando sus temas y referentes en su propio terreno y llevando la experiencia cultural más cerca del mundo global y más lejos del terreno de la identidad de la patria.

A raíz de lo afirmado, la producción literaria de José Emilio Pacheco ya no parece basada en una “huida hacia adelante” y un “significado hacia atrás”, como Popovic Karic sugiere (9), sino más bien en una huida hacia atrás y un significado hacia adelante.

El escudo de Atenas*

Antes del relato platónico del anillo de la invisibilidad de Giges relatado en la *República*, el libro noveno de la Odisea brinda un primer ejemplo de la supremacía asociada a la acción de ver con respecto a cualquier otra facultad física e intelectual. En ese episodio, frente a la fuerza animal del cíclope Polifemo, máxima expresión de la ciega *bía*, Odiseo opone otro tipo de fuerza, la astucia, es decir, aquella *métis* que coincide con la capacidad de ver más y mejor que el propio antagonista. La contienda, por lo tanto, se centra en un duelo de miradas, en el que Ulises gana porque logra privar al cíclope de la capacidad de ver. Otro ejemplo de conflicto en el que la superioridad de la mirada resulta decisiva es entre Prometeo, el que pre-ve, y Zeus. En este caso, la *métis* de Prometeo se impone desde el comienzo, puesto que su nombre remite a la capacidad de ver antes; él, además, es definido por Hesíodo *polymétis*, es decir, dotado de una *métis* múltiple, “conocedor de los designios sobre todas las cosas” o “el

* El presente capítulo constituye una reelaboración del artículo “Resemantización del mito como figura de la modernidad: *La sangre de Medusa* de José Emilio Pacheco”, publicado en *Anales de Literatura Hispanoamericanas*, vol. 39, Madrid, Universidad Complutense, 2010, pp. 429-442.

de ingenio sutil”.⁴² La isotopía de la vista vuelve en el castigo infligido por Zeus al titán rebelde, que consiste, por un lado, en el hecho de no poder sustraerse a los ojos de los otros, exhibiendo el espectáculo de un dios que sufre por otro dios, y, por el otro, en la privación de la posibilidad de ver cualquier forma mortal.⁴³ Será precisamente la facultad de pre-ver que caracteriza a Prometeo lo que determinará su libración. En los dos episodios míticos, el arma decisiva más fuerte que la *bía* y el *krátos*, es la capacidad de controlar las funciones conectadas con el acto de ver y ser visto, logrando, al final, vencer al adversario. Es precisamente sobre la fuerza de la mirada y su superioridad con respecto a otras facultades físicas e intelectivas, que se centra el relato “La sangre de Medusa” (1959) de José Emilio Pacheco, en el que a partir del mito meduseo se explora el poder de la mirada como capacidad de ver siendo invisible.

Los estudios críticos acerca de la producción en prosa de José Emilio Pacheco han minusvalorado lo que el mismo escritor define como su “primer experimento” (Pacheco 1966: 246), limitándose a poner de relieve la presencia evidente del modelo borgiano. El único estudio monográfico realizado sobre el cuento –(Van Rest 1978)– resulta más bien descriptivo, mientras que los pocos y breves comentarios dedicados a este primer libro de Pacheco han señalado la presencia de una narración demasiado mecánica y poco flexible en el cuento que da título a la obra, reprochándole no ser un texto tan rigurosamente elaborado como “La noche del inmortal”, constituido por tres historias, articuladas en dos voces narrativas y tres puntos de vista.⁴⁴

⁴² La versión más antigua del mito se debe a Hesíodo (15).

⁴³ La importancia del tema de la mirada destaca en los poemas de Hesíodo, en la tragedia de Esquilo *Prometeo encadenado* y en toda la tradición relativa al mito del Titán. Las otras dos versiones clásicas del mito de Prometeo se encuentran en Platón y Elio Aristides.

⁴⁴ Me refiero a los ensayos de José De la Colina & Ross Larson (1977), y de Russell M. Cluff (1987).

Aunque el tema de este cuento inicial e iniciático de José Emilio Pacheco resulta a primera vista uno de los favoritos de Jorge Luis Borges –el de la unidad circular entre la historia de un hombre y la de todos los hombres–, la manera con que Pacheco lo desarrolla representa el primer paso que lo lleva más allá del mundo ficticio del maestro. Un análisis más cuidadoso revela la aproximación diferente al asunto borgiano, que, junto al sabio manejo de la técnica narrativa, permite considerar el relato como algo más que un simple cuento juvenil moldeado en la influencia borgiana.⁴⁵

En este apartado el análisis se centrará en la figura de Medusa como cifra estructural del texto, puesto que la gorgona reúne en su simbología conflictiva las amplias y complejas cuestiones relacionadas con la isotopía de la vista; mientras que la problemática temporal que la relación y la utilización del mito clásico implican, se estudiará más adelante.

Lo primero que se advierte al leer el cuento “La sangre de Medusa” es que el nombre de la gorgona aparece solamente tres veces: en el título, en la referencia a Pegaso que se define como “aquel hijo del viento que nació de la sangre de Medusa” (Pacheco 1990: 23), y en el final del relato: “En su prisión de piedra, él espera que llegue el caballo con alas que nació de la sangre de Medusa” (*Ibid*: 26). Sin embargo, un análisis más riguroso del texto subraya que la Gorgona no aparece como personaje, sino que Pacheco explota la naturaleza proteica de su símbolo para hacer de ella una figura que define las pautas narrativas del texto.⁴⁶

⁴⁵ Mientras el interés de Borges en el tema es extramundano e intelectual, el de Pacheco se sitúa decididamente en el ámbito terrenal y es de carácter social. En efecto, a Borges le preocupa el concepto inconcebible del ser humano circunscrito por un tiempo y un espacio sin fin, mientras que Pacheco elabora narrativamente conceptos que producen un mensaje y un significado mucho más socio-políticos e inmediatos (Cluff: 78).

⁴⁶ Utilizo el término de “figura” como lo entendía Musil, es decir, un pensamiento diferente con respecto al de la filosofía clásica, que transita a través de las imágenes literarias y los conceptos, y que une las dos verdades que se manifiestan en los tiempos modernos: la máxima abstracción conceptual y la máxima fuerza de lo que

A partir del origen del mito en las culturas de Asia Menor, hasta llegar a los desarrollos sucesivos en las sociedades helénicas y helenísticas, desde su amplia utilización romántica hasta la reelaboración psicoanalítica, la peculiaridad tipológica de Medusa consiste en reunir una serie de elementos antitéticos como lo humano y lo bestial, lo masculino y lo femenino.⁴⁷ Al contrario de las artes plásticas, que se han dedicado con asiduidad a la representación de este tema a lo largo de los siglos, las narraciones antiguas resultan a menudo incompletas con respecto a las descripciones de Medusa. El poder de convertir en piedra se lee como metáfora de la creación artística que permite acceder a la visión de la Gorgona a través de una operación estetizante que paraliza su monstruosidad. Los rasgos de la cara no sólo se duplican e inmovilizan, sino que también se enmarcan dentro de una superficie limitada –por ejemplo el escudo– con el fin de intentar poner límites al caos, dominar a la muerte. En la reducción del personaje a ícono facial se reconoce el primer signo de la tentativa de dominar lo visible que encontrará su codificación más explícita en la perspectiva del Renacimiento. Convertir en piedra a Medusa significa lograr un esquema figurativo para la Nada, construir unas coordinadas visuales a través de las cuales manejar la alteridad: paradójicamente sólo identificándose con Medusa, explotando su poder paralizante, el hombre griego puede relacionarse con ella, observarla y por lo tanto observarse (Damiani: 44).

ha sido definido mito, irracionalidad y sentimentalismo. El lenguaje de las figuras, como dice Musil, describe el lugar intermedio en donde estos dos mundos chocan y se transforman generando un nuevo horizonte de significación.

⁴⁷ No es este el lugar para hacer una exégesis completa del mito de Medusa, sin embargo, es menester señalar el recorrido evolutivo que la imagen de la gorgona sufre en las artes y la literatura, desde la utilización religiosa en las sociedades anímicas con función totémica, a la utilización como expresión privilegiada del ciudadano griego para codificar y manejar la experiencia de la alteridad hasta su recuperación y recodificación sobre todo en el siglo XIX. En este propósito es importante señalar el documentado estudio de Sara Damiani (2001) y el trabajo de Umberto Curi (2004: 65-107).

En el primer testimonio literario (siglo VIII a.C.), el libro XI de la *Odisea*, se hace referencia a la Gorgona como un monstruo horroroso que vigila la entrada al reino de los muertos; mientras que en la *Iliada* se nombra la cabeza de Medusa como adorno de la égida de Zeus. La versión más extensa del mito de Medusa aparece en la *Teogonía* y en *El escudo de Heracles* de Hesíodo (siglo VIII a.C.), mientras que la referencia al poder de Medusa de petrificar con su mirada aparece por primera vez en la oda XII de las *Píticas* de Píndaro (siglo VI a.C.).⁴⁸ El elemento común de estos relatos es la descripción no detallada que se hace de Medusa, signo que revela el difícil proceso de determinación y conocimiento del objeto, en este sentido, y la definición de la Gorgona a través del tropo de la negación.

El lenguaje resulta inadecuado para delinear la polisemia estructural de Gorgona, de manera que lo no-dicho, el silencio, se vuelven cifras del efecto desestabilizador del personaje. La ambigüedad constante del mito justifica una lectura de Medusa como figura proteiforme, en donde los opuestos coexisten y manifiestan la paradoja de un símbolo cultural que no se consigue asimilar dentro de categorías establecidas.

Al mismo tiempo, el conjunto de elementos antitéticos si por un lado reafirman la condición monstruosa de Medusa, por el otro, subrayan también su carácter huidizo e indefinible que lleva a un exceso inquietante, es decir, se trata de una figura híbrida que se niega a cualquier definición y que determina la imposibilidad

⁴⁸ Medusa aparece en muchas otras narraciones de la literatura clásica. En *Las metamorfosis* de Ovidio, se narra la historia de Medusa cuando todavía era una hermosa doncella y su transformación en monstruo por parte de Atenea (IV, 770); mientras que en las *Argonáuticas*, Apolonio de Rodas hace referencia al nacimiento de las serpientes de la sangre que brotó de la cabeza decapitada del monstruo (libro IV, 1515 y sig.). En *Biblioteca mitológica* de Apolodoro se nombran los poderes curativos de la sangre de Medusa (III, 10, 3); y en la *Descripción de Grecia* del historiador Pausanias el mito de Medusa aparece como una versión novelada de la historia de una reina que, tras la muerte de su padre, habría recogido ella misma el cetro, gobernando a sus súbditos cerca del lago Tritonide, en Libia. Habría muerto de noche durante una guerra contra Perseo, un príncipe del Peloponeso (II, 21.5 y sig.).

del lenguaje de abarcar su complejidad. Según Frontisi-Ducroux “Thybridation fournit une solution à la représentation du *no-visible*, en lui substituant le *jamais-vu*” (68).

Dentro de la multiplicidad de elementos que caracterizan el imaginario meduseo, uno de los rasgos estructurantes de la gorgona es el visual, reafirmado en todas sus representaciones narrativas e iconográficas: la mirada que convierte en piedra, el compartir un solo ojo de las hermanas Greas, la invisibilidad de Perseo gracias al casco de Hades, el escudo espejante de Atena y, de naturaleza más específicamente pictórica, la frontalidad de Medusa y la distorsión de la cabeza de su asesino. Estamos ante una exploración figurativa y narrativa del micro-universo pasional de la repulsión, del pánico y del horror, un campo de tensiones emotivas que aparece articulado principalmente sobre un eje óptico (Pellizer: 84).

En las representaciones escultóricas y pictóricas, además, la cabeza de Medusa reproduce y distorsiona el rostro del hombre griego, la sede de la conciencia y lugar privilegiado para la comunicación interpersonal, descomponiéndolo en caricatura de ojos dilatados y mueca monstruosa. En la sociedad helenística, de hecho, la cara adquiere un papel fundamental en el proceso de autoidentificación, sobre todo si se tiene en consideración la relación de reciprocidad que la cultura griega establece entre el ojo y el objeto de su mirada. Sara Damiani explica que “el individuo que se refleja en los ojos de la persona que tiene delante se define a través de la acción de ver y ser visto, operación que implica una completa reciprocidad entre la visión del otro y la de sí mismo a través del otro. Tener una cara da derecho a entrar en el ámbito de lo visible” (36).

A este propósito, Françoise Frontisi-Ducroux precisa que los griegos utilizaban el término *prosopon* para determinar tanto el “rostro” o la “cara”, como la “máscara”, indicando con este sustantivo precisamente la superficie de lo visible (16-17). Este concepto de *manque*, de vacío, encuentra correspondencia con el cuerpo decapitado de la Gorgona.

La figura de la Gorgona, en cambio, nunca se presenta como cara, sino sólo como cabeza –elemento diferente con respecto al

rostro–, ofreciéndose, por lo tanto, como una imagen fantasmagórica construida “dans ses absence et par son manque”, un “non - *prosopon*” que remite a la cara sólo para afirmar su negación y ausencia. (Frontisi-Ducroux: 65).

Por lo tanto, no sólo a Medusa se le niega el estatuto de personaje *visible*, y en consecuencia reconocible dentro de la institución social, sino que también se subraya la imposibilidad de su representación verbal. Son ejemplos de ello los textos antes citados donde aparece descrita de manera parcial e insuficiente. La interdicción representativa como consecuencia de la no-visibility de Medusa se señala a través de descripciones basadas en metonimias (las serpientes en lugar de la cara en el *Prometeo encadenado* de Esquilo, o el saco en el que Perseo mete la cabeza en vez de la cabeza misma en *El escudo de Heracles* de Hesíodo), y en la sinestesia (el grito de dolor de las Gorgonas o el símbolo de las serpientes en lugar de la monstruosidad del personaje en las *Píticas* de Píndaro). Los testimonios y comentarios literarios tienden a reafirmar la esencia indecible que caracteriza el personaje de Medusa. Su poder seductor y su visibilidad están subordinados a un proceso de aniquilamiento y se consuman sólo mediante la muerte.

En “La sangre de Medusa”, a la negación de su visibilidad se añade la de su legibilidad. La presencia de la gorgona se pone de relieve precisamente a través de su marcada omisión en el texto; es decir, el autor habla de ella silenciándola. En tanto que personaje oximorónico y proteiforme el autor vuelve a establecer el límite del lenguaje a partir de su ausencia, de la imposibilidad de describirla de manera exhaustiva. En sintonía con los relatos griegos antiguos antes citados, en el cuento también aparece la sustitución metonímica de Medusa por su sangre, con lo cual José Emilio Pacheco reafirma la imposibilidad de hablar de la Gorgona de manera explícita.

La dimensión auditiva del mito constituye un ulterior aspecto fundamental del emblema meduseo: no parece una causalidad que la etimología del sustantivo “gorgona” se haya hecho remontar al término sánscrito *garg* que indica el ruido, el grito salvaje (Howe: 210). Vernant destaca, de hecho, el lenguaje inarticulado y los gritos agudos de las

gorgonas ante la hermana muerta, cuyas sonoridades se acercan a las del caballo –la traducción del verbo *gorgoûmai* es patelear– y, por lo tanto, están separadas del logos, del discurso codificado.

Las dos dimensiones características del mito de Medusa –la visual y la auditiva– aparecen respectivamente en las historias de Perseo y Fermín. La huella de Medusa se evidencia a través del abundante empleo que Pacheco hace de los términos que pertenecen a la isotopía visual en los fragmentos dedicados a Perseo. En la primera línea del cuento se lee: “Cuando Perseo despierta sus primeras miradas nunca son para Andrómeda” (Pacheco 1990: 23). Esta afirmación se retoma de manera especular hacia el final del relato, en donde se explicita que el héroe “no quiere aceptar el oscurecimiento de sus ojos” (*Ibid.*: 25). A lo largo del texto, además, se dice de Perseo que principalmente “observa”, “contempla”, “ve”, “nota”, “mira”, con lo cual se intuye que el semidiós está condenado ahora a sufrir una especie de ley de la compensación, al padecer lo que quiso evitar en su hazaña contra el monstruo: precisamente su mirada. En el cuento se lee: “Hoy la cabeza de la Gorgona y su cabellera de serpientes adornan el escudo de Atena. Pero Medusa venga su derrota” (*Ibid.*: 23).

La historia de Fermín, en cambio, versa sobre la dimensión auditiva, pero llevada al extremo opuesto; es decir, a la imposibilidad que el hombre tiene de expresarse libremente ante su mujer. En el primer fragmento dedicado a Fermín se lee que “quería ahorrarse una nueva disputa” (*Ibidem*), y más adelante se dice que al casarse con su mujer “su existencia se transformó en una terrible reyerta” (*Ibid.*: 25), y que los celos de su mujer eran “motivo de continuas escenas” (*Ibidem*). La continua vejación psicológica que el personaje soporta por parte de su mujer desemboca en el asesinato brutal. Este episodio determina su definitiva castración verbal, pues el joven se queda mudo: “[...] cuando los policías lo capturaron en la Alameda, no opuso resistencia ni dio explicaciones. Quedó en un silencio que ya jamás iba a romper” (*Ibid.*: 26).

El autor, por lo tanto, construye el cuento a partir de la interdicción visual que caracteriza al personaje desde su nacimiento. De la misma

manera que resulta imposible mirar a Medusa a los ojos, no es posible leer sobre ella de manera directa. Paralelamente, la imposibilidad de expresar verbalmente su inabarcable variedad se refleja también en el silencio perpetuo que oprime al personaje de Fermín. Los dos protagonistas encarnan respectivamente los dos ejes cabales del mito de Medusa; el visual y el auditivo.

En contraste con la iconografía frontal de Medusa, Pacheco la retrata de manera sesgada, oblicua y no directa. Son los términos vinculados a la vista que revelan su presencia entretrejida en el texto, y los que se refieren a la interdicción verbal los que connotan la imposibilidad de definir lingüísticamente su esencia múltiple; la presencia de Medusa determina la estructuración semántica y sintáctica del texto.

En el relato se establece la equivalencia entre mirar/leer, y prohibido/innombrable, ya que en una lectura transversal del texto, Medusa ya no simboliza sólo el objeto prohibido a la mirada, en tanto que sale de las leyes de la razón, sino que significa también la incapacidad del lenguaje de definir la heterogeneidad sin caer en estructuras obsoletas y parciales.⁴⁹ El texto se configura como el espejo de Medusa, en tanto funciona para el lector como el escudo para Perseo. No permite ver y leer el objeto prohibido e indefinible, sino que lo refleja.

Una de las funciones del mito, como afirma Hans Blumenberg, es la de convertir en algo familiar y nombrable la incompreensión, aquella sensación de angustia que caracteriza la situación en un mundo que parece inaccesible e inhabitable. La ruptura de los grandes sistemas del saber clásico en época moderna genera, por su parte, la urgencia de una reformulación del lenguaje mítico, estableciendo el final de una historia que había definido el mito

⁴⁹ Con su esencia híbrida, proteiforme, bestial y dionisiaca, Medusa pone de manifiesto el desenmascaramiento nietzscheano de la civilización clásica, con el que comienza la época moderna. Nietzsche modifica profundamente la noción de clásico, al mostrar que todas las características de equilibrio, armonía, entereza y perfección formal con las que se ha solido distinguir lo clásico, son solamente máscaras, apariencias de la “cosa en sí” que adolece de profundos desgarramientos (Vattimo: 26).

como una simple prehistoria del Logos. La modernidad resulta una nueva situación liminar, cuya imprescindible necesidad se pone bajo el nombre de re-mitificación (Blumenberg 2003: 36). El mito se configura ahora como una de las múltiples formas y estrategias de la razón, convirtiéndose, por lo tanto, en aliado del logos a la hora de producir nuevas formas del pensamiento.

Se impone, en consecuencia, la búsqueda de nuevos lenguajes como la tarea más urgente que caracteriza el espacio de lo moderno. Es necesario construir inéditos caminos, nuevas figuras, un nuevo y diferente horizonte de significación, en tanto que la racionalidad y el misticismo, aunque constituyen los extremos simbólicos de la época, resultan inadecuados para describir o representar la experiencia fragmentada y excesiva de la modernidad (Rella: 24).

El espíritu de lo moderno no separa las cosas, sino que crea una mezcla, algo híbrido que, en palabras de Musil, funda la lógica resbaladiza del alma (1206-1207). Construcción crucial de la modernidad, por lo tanto, imprescindible para que esta lógica se pueda captar, es el *Andersdenken* (Musil: 1147), pensamiento híbrido y monstruoso, otro pensamiento, el pensamiento de lo otro o, como decía también Benjamin, el pensamiento de lo que nunca se escribió (1238).

En el primer texto de Pacheco, Medusa adquiere el significado de *Gleichnisse*; es decir, figura intermedia entre dos mundos, en la que el *Andersdenken* se articula, y permite nombrar el conflicto entre lo físico y lo psíquico, que ya no están separados ni enclaus-trados en un rígido paralelismo por la metafísica. El sujeto, que se había dividido en el yo cartesiano de la certeza y en el yo místico del sentimiento, se recompone en una unidad compleja, plural y conflictiva, que constituye el verdadero campo de batalla en donde se decide la relación entre el sujeto, el mundo y la historia.

Sin embargo, además de servir como aliado de la razón, el mito puede utilizarse, por otro lado, también en contra del logos, con la finalidad de debilitar las instancias del absolutismo de la racionalidad, contraponiendo, como dice Blumenberg, el convencimiento de la omnipotencia de la imaginación. En el mito clásico, matar a Medusa

significa eliminar lo híbrido, la otra cara indecible de la realidad absoluta, lo que la razón rechaza porque es incapaz de contener su misterio en sus límites. En la tradición mitológica clásica, Atenea no soporta la visión de la unión sexual entre Poseidón y Medusa en su templo, y transforma a la mujer en un monstruo, queriendo eliminar la causa de su fascinación.⁵⁰ La diosa, que es el símbolo de la racionalidad, nacida directamente de la cabeza de Zeus, no puede concebir lo irracional pero, al mismo tiempo, lo añora, razón por la cual inserta la cabeza decapitada de la Gorgona en su escudo. Al acoger esta figura en su cuento, Pacheco vuelve a sancionar la primacía de esta verdad híbrida e inabordable sobre la razón esclarecedora, que caracteriza la dimensión trágica de la modernidad.

En el cuento se lee que “Medusa venga su derrota”, y es en esta expresión en la que es posible encontrar la clave interpretativa tanto del texto como de los textos. Perseo y Fermín se configuran como manifestaciones de la figura medusea, en tanto que personifican la relación entre la cabeza decapitada de la Gorgona y la visión fragmentada que el hombre moderno tiene de sí mismo. Ellos representan los dos aspectos complementarios del sujeto moderno, que vive entre dos mundos, en el espacio que se abre entre la fascinación de lo lejano –podría incluso añadirse, de lo prohibido– y la experiencia trágica del mundo en donde lo único que sobrevive es el pasado como propiedad muerta. Perseo encarna la crisis del hombre moderno frente al paso del tiempo, experimentando una nostalgia que acaba en un muerto conjunto de memorias:

Lontananza assoluta, e assoluta prossimità tentano entrambe di cancellare il tempo, l'ossessione temporale. Consumare, perdere, cancellare il tempo: il gesto che apre ad una vera e propria vertigine del nulla, ad un'ansia di silenzio: il silenzio che [...] si pone al di là del tempo. (Rella: 31)

Al mismo tiempo, Perseo adquiere sobre sí la dimensión trágica de la modernidad, al convertirse en héroe trágico que llega al saber de sí mismo y de las cosas del otro debilitándose, dentro de un proceso de

⁵⁰ Esta versión está contenida en *Las metamorfosis* de Ovidio (cfr. nota 12).

sufrimiento que es la curación de la enfermedad del poder: el poder de imponer una razón única y un solo ethos hasta a los derrotados.

Más allá del lenguaje cristalino de la metafísica, en el que a cada frase le corresponde una realidad definida, yace la contradicción, la verdad híbrida. El lenguaje polisémico de las figuras, por lo tanto, permite aludir incluso a lo innombrable, lo que no se puede encajar en estructuras lingüísticas. Por su naturaleza proteiforme, Medusa se impone en el texto de Pacheco como ícono de las dinámicas culturales de la modernidad, como una figura capaz de encarnar su hibridez y fragmentación constitutivas, a la vez que permite resumir la alteridad radical e incontrolable sobre la que el *Andersdenken* se construye.

Al retomar un mito perteneciente a la cultura clásica europea, además, en este primer cuento de Pacheco se evidencia la búsqueda de universalidad que caracteriza la literatura mexicana de los años sesenta, así como el empleo de la ambigüedad como elemento que abre las posibilidades de lectura y la descomposición del texto. En un período en el que la literatura mexicana buscaba salir de los confines nacionales, lo universal se retoma y reutiliza al servicio de lo específico.⁵¹ Pacheco recupera el mito clásico refundiéndolo en un contexto nuevo, con lo cual la evocación del mito de Medusa se configura, al mismo tiempo, como una estrategia para empezar a describir la sociedad mexicana de los años cincuenta y denunciar sus contradicciones.

⁵¹ En su producción sucesiva, tanto poética como narrativa, José Emilio Pacheco dirigirá su mirada creadora también hacia lo autóctono, se acercará al mundo precolombino y colonial para configurar la complejidad del mundo mexicano, a la vez que elegirá como protagonistas de sus cuentos personajes que encarnan las problemáticas sociales mexicanas.

La huella de la Gorgona

El concepto de mirada reviste una centralidad con respecto a los modelos cognoscitivos de la mente humana, que se funda sobre la consideración fisiológica de la vista como sentido, a la vez que la trasciende. Si asumimos los términos del psicoanálisis, la mirada funciona como fundamental dispositivo relacional entre el sujeto y sí mismo, y entre el sujeto y la otredad.

La vista es el canal sensible que acomuna amor y conocimiento. A través de la actividad de las miradas no es sólo posible alcanzar y quedarse –para utilizar la expresión de Heidegger– en el conocimiento de las cosas, sino que también se da el acontecimiento del amor. La actividad visiva es causa y motor del enamoramiento, como bien sugiere Bretón, retomando a Lautréamont, al elogiar los ojos como “llamadas irresistibles” (Bretón 23): “[...] los más bellos ojos de los museos y de la vida se les acercan como las flores estallan abriéndose para no ver más, en todas las ramas del aire. Esos ojos, que sólo expresan, sin matiz alguno, el éxtasis, el furor, el espasmo, son los ojos de Isis [...], los ojos de las mujeres entregadas a los leones, los ojos de Justine y de Juliette, los de la Matilde de Lewis, los de muchos rostros de Gustave Moreau [...]” (*Ibid.*: 22-23).

El objetivo del presente capítulo es detectar y analizar cómo, a partir de “La sangre de Medusa” (1959), las figuras meduseas se perfilan en *El principio del placer* (1972) y en *Las batallas en el desierto* (1981), tanto a nivel temático; en la construcción de los personajes respectivamente de Ana Luisa y Mariana y de las relaciones que los protagonistas masculinos mantienen con ellas a través de la articulación narrativa de las dinámicas visuales; como a nivel formal, en la puesta en escena del límite constitutivo del lenguaje.

Conocida por la fuerza petrificadora de sus ojos, el efecto horripilante que la mirada de la Gorgona induce está asociado a una acción apotropaica, según el principio que lo que suscita horror en el sujeto tendrá que producir el mismo efecto también en el enemigo del que hay que defenderse. En aquella mirada, por lo tanto, reside un poder que, parafraseando a Freud, por un lado, es capaz de provocar pavor y, por el otro, es capaz de acobardar a quien quiera amenazar (1977). Con el fin de llevar acabo el objetivo propuesto, sin embargo, es necesario reconstruir en qué consiste la fuente del poder que la mirada del personaje mítico tiene sobre los demás, remontando al génesis de ese símbolo del horror.

El origen del mito es prehelénico. En el mundo griego arcaico aparece como fusión de tres fuentes principales: la diosa-serpiente de las Amazonas líbicas, que representa la sabiduría femenina, la diosa egipcia Neith –la Destructora–, y una de las tres personas de la deidad norteafricana An-Ath. Importantes analogías, sin embargo, se han localizado también con la diosa egipcia Bes, de la que se encuentran huellas en algunas representaciones que se remontan al 2000 a.C., con Humbaba (o Huwawa), antagonista de Gilgamesh en la épica de la Mesopotamia, y con Kirtimukka, deidad india que aparece ya en algunas representaciones de los primeros siglos del segundo milenio.⁵² El símbolo de Medusa, por lo tanto, condensa entre los griegos una multiplicidad de aspectos: desde los misterios de la mujer, las fuerzas

⁵² Para una profundización de los testimonios que documentan la presencia de figuras semejantes a la Gorgona en otras civilizaciones además, de la griega arcaica, véase el estudio de Stephen R. Wilk (2000).

primordiales de la naturaleza, hasta los ciclos del tiempo y la función de mediadora entre la tierra y el reino del más allá. Cuando se alude a su capacidad destructora, se evoca el papel de las energías activas y latentes capaces de dar comienzo a nuevo ciclo cósmico (Curi 67).

Al lado de estas características, sin embargo, el relato ovidiano subraya otro aspecto de la figura de Medusa, es decir, la belleza originaria de la joven violada por Poseidón. Medusa fue notable por su belleza y lo más bello que tuvo era la cabellera, pero Minerva, indignada porque su templo fue profanado por Neptuno que en él violó a aquélla, le mudó los cabellos en serpientes. Tras la empresa de Perseo, la diosa aterra a los enemigos llevando a la cabeza del monstruo sobre su égida:

Clarísima por su hermosura y de muchos pretendientes fue la esperanza envidiada ella, y en todo su ser más atractiva ninguna parte que sus cabellosera: he encontrado quien haberlos visto refiera. A ella del piélagos el regidor, que en el templo la pervirtió de Minerva, se dice: tornóse ella, y su casto rostro con la égida, la nacida de Júpiter, se tapó, y para que no esto impune quedara, su pelo de Gorgona mutó en indecentes hidras. Ahora también, cuando atónitos de espanto aterra a sus enemigos, en su pecho adverso, las que hizo, sostiene a esas serpientes. (Ovidio: 90, 765-803)⁵³

También Píndaro en la duodécima de sus *Píticas* da cuenta de la hermosura de Medusa: “El día infausto que á la hermana bella/ Cruel degüella del audaz Perseo/ la ínclita mano” (186) y, más adelante, afirma que “Cae la cabeza de Medusa hermosa” (Ibidem).

Ahora bien, si se considera el hecho de que el rostro de Medusa no aparece feo de por sí, por lo menos en el sentido que se le atribuye

⁵³ De la versión “hermosa” de Medusa es testigo también una larga tradición iconográfica, cuyo comienzo coincide con la representación vascular de la Cirenáica y que se desarrolla, luego, en la Medusa Rondanini hasta la Medusa Ludovisi de edad helenística. En la iconografía renacentista y barroca, además, se refigura el contraste entre el rostro hermoso y la cabellera repulsiva. A esto se añade el rasgo seductivo que la Gorgona adquiere en la estética romántica junto con la fascinación de la corrupción. Para ahondar el último aspecto, se señala el trabajo de Jerome J. McGann (1972).

al adjetivo, o que no es solamente feo, lo que la vuelve terrorífica son otros elementos, independientes de su apariencia estética. En otras palabras, dada su hermosura o su no-fealdad, no resulta claro cuál sería el fundamento del poder de la mirada medusea, de dónde viene la *deinótes* atribuida a ella. Siguiendo, además, el razonamiento de Umberto Curi, no resulta asimilable el poder de esta mirada a su apariencia estética, puesto que otros personajes de la mitología –como las Erinias–, que a pesar de su aspecto horripilante, no tienen la mirada poderosa de la Gorgona (75-76). Se puede concluir, por lo tanto, que tampoco el rechazo provocado por un semblante particularmente feo no puede ser la razón de la fuerza ínsita en la mirada de Medusa, en tanto no explica su *deinótes*. La representación de Medusa restituye una imagen esencialmente ambigua, nunca simplemente hermosa o fea, sino siempre *la una y la otra cosa a la vez*. Como recuerda Kerényi, las fugaces y fragmentarias referencias homéricas a Medusa la representan, a su vez, como *deinós* (lo terrorífico) y *aidós* (lo venerable),⁵⁴ con lo cual la Gorgona reúne lo *tremendum* y lo *fascinans*; lo que suscita miedo, lo que, al mismo tiempo, se-duce y lo que implica unión de *éros* y *thánatos*. Esto se relaciona, también, con la duplicidad ínsita en la naturaleza medusea, puesto que se dice de ella que tiene “un rostro hermoso” y “terrible” a la vez (1994: 51).

El verdadero principio de individuación de la Gorgona, por lo tanto, tiene que buscarse no en su aspecto genéricamente monstruoso, sino en algo distinto y más radical, tanto como para quedar inalterado a pesar de las continuas metamorfosis de sus representaciones figurativas.

Roger Caillois (1962) brinda un camino hermenéutico al atribuir el poder de la mirada de la Gorgona a la forma de sus ojos, puesto que el estudioso los hace coincidir con ocelos, que actuarían como instrumentos hipnóticos de seducción. En este sentido, lo que provoca fascinación y terror es la observación de algo que resulta ambiguo. Lo que origina su poder, por lo tanto, no es un rasgo más que otro,

⁵⁴ Para una profundización de las fuentes y las versiones griegas donde aparece la figura de Medusa, véase el estudio de Umberto Curi (2004: 65-107).

sino el hecho de que en ella coexisten aspectos opuestos, y no se trata simplemente de una mezcla entre elementos diferentes, sino de una sistemática interferencia entre ámbitos originariamente independientes y antagónicos. El único elemento invariable en la variabilidad de los modelos de representación que la han retratado es la indescifrable ambivalencia de su aspecto, definible como *complexio oppositorum*. Para los mortales mirar aquel rostro equivale con descubrir la monstruosidad del doble, la ambivalencia del ser, el intercambio mutuo entre vida y muerte. Dicho descubrimiento es fuente de terror, dicha verdad petrifica. Medusa es *deinós* porque al mismo tiempo es fuente de terror y maravilla, porque desvela la constitutiva e ineliminable duplicidad del todo, la convergencia de lo múltiple en lo único.

Es posible comprender, a este punto, una razón todavía más importante por la cual ese rostro puede dar miedo hasta el punto de convertir en piedra a quien la mire. En la mirada de la Gorgona se intuye no sólo la duplicidad estructural del todo y el límite móvil y reversible entre vida y muerte, sino también la específica característica de la condición humana de ser solamente uno. En el espejo de la máscara de Medusa, imagen monstruosa de la duplicidad, el ser humano ve reflejada su propia imagen, su constitutiva e ineludible ambivalencia. Dicha visión mata.

Como subraya Umberto Curi, si se analiza el mito de Perseo, el encuentro del semidiós con la Medusa funciona como pasaje crucial en la construcción de su heroicidad, viraje y ritual de acceso a una condición “otra”, más madura y cumplida, puesto que marca la entrada de Perseo en la categoría de héroe cultural (84). A través de su muerte, Medusa actúa en el sentido de una disyunción, determinando la relación entre dos estados y, a la vez, propiciando el tránsito de uno a otro. Al mismo tiempo, al decapitar al monstruo, Perseo no acaba con su presencia en el mundo, sino que, por lo contrario, el hecho de llevar su cabeza a la isla de Sérifos lo quita de su primitivo aislamiento y lo lleva a la realidad cotidiana, convirtiéndolo en algo “doméstico” (*Ibid.*: 85).

Parece evidente, por lo tanto, que el poder ejercido por la mirada de la Gorgona no es consecuencia directa y exclusiva del terror

suscitado por la monstruosidad de su rostro, sino que deriva de un elemento de alguna manera independiente de las características estéticas del personaje, atribuible a la ambigüedad constitutiva e irresoluble de su ser.

A la luz de lo afirmado, es posible detectar la huella de la Gorgona en *El principio del placer* y en *Las batallas en el desierto* en la ambigüedad narrativa que caracteriza la construcción relativa a las dinámicas visuales vinculadas a los dos personajes femeninos de Ana Luisa y Mariana.

Con respecto a la primera novela, ésta se presenta como el relato en forma de diario del protagonista Jorge, muchacho de catorce años que cuenta su amor por Ana Luisa, amiga de sus hermanas de dieciséis años. Su relación amorosa, hecha de cartas y mensajes englobados en la narración, encuentros a escondite y besos robados, se resuelve en una decepción, puesto que el chico acaba descubriendo que su amada en realidad tiene otra relación con Durán, joven de veintiocho años que trabaja como chofer del padre de él y que se ofrece ayudar a Jorge en sus encuentros amorosos con la chica.

El texto se construye alrededor de la pugna entre principio del placer, que mueve y condiciona la visión que el protagonista tiene de Ana Luisa y su discurso amoroso, y principio de realidad, representado por los comentarios de familiares y amigos acerca de la dudosa reputación de la chica.

A lo largo del relato, la chica se presenta como “tan hermosa, con su cara tan bella y su cuerpo perfecto” (Pacheco 1972: 20-21) como para “valer todos los riesgos” (*Ibid.*: 21) y, a pesar de las faltas ortográficas que destacan en los mensajes que envía a Jorge, éste la describe como “muy inteligente pero como sólo llegó a cuarto de primaria no lee sino historietas, se sabe de memoria el Cancionero Picot, escucha los novelones de la radio [...] Su falta de estudios resulta un problema. No obstante, puede remediarse y además veo en ella cualidades que la compensan. No tengo derecho a criticarla. Amo a Ana Luisa y lo demás no importa” (*Ibid.*: 33).

El sentimiento de amor que el chico siente lo lleva no sólo a justificar las diferencias de formación cultural de la chica sino también a tolerar los misterios que rodean su vida, puesto que a menudo Ana Luisa se va durante mucho tiempo a Jalapa con su padre y su tía sin dar explicaciones a Jorge. De Candelaria, novia de Durán, Jorge aprende una revelación acerca de la chica y de su familia, que, sin embargo, no acepta: “el motivo de los viajes a Jalapa es que su padre y su “tía”, es decir, la madrastra, la señora que vive con él –pues la verdadera madre huyó con otro hombre cuando Ana Luisa estaba recién nacida–, tratan de casarla porque tuvo relaciones con un muchacho de allá. Por el tono en que Candelaria pronuncia la palabra se entiende qué clase de relaciones. [...] Fingí indiferencia ante Candelaria y Durán. Por dentro estoy que me lleva el demonio” (*Ibid.*: 26). En cuanto enamorado, Jorge siempre opone a los chismes acerca de su amada la defensa de la chica. Al salir de la escuela, el chico pelea con un compañero: “Óscar dijo que me habían visto en el malecón en plan de noviecito con Ana Luisa y estaba haciendo el ridículo porque ella se acuesta con todo el mundo. No lo creo si voy a permitir que nadie lo diga” (*Ibid.*: 25) y, en ocasión de un encuentro con la chica, Durán le comenta a Jorge “–Si no te la coges ahora es que de plano eres muy pendejo. Ésta ya anda más rota que la puta madre [...] –Mejor te callas ¿no? A tí qué chingados te importa, carajo” (*Ibid.*: 29). Más adelante su hermana le dice: “–Oye, a ver si te buscas a una novia decente y no sigues exhibiéndote con esa *tipa* que anda manoseándose con todos [...] la insulté [...] dije que estaba orgulloso de Ana Luisa y la quería mucho. Bueno, ya confesé, ya nada tengo que ocultar” (*Ibid.*: 33-34).

El conflicto entre Jorge y su entorno se puede interpretar como el producto de una defensa que el personaje hace no tanto de la chica en sí sino más bien de la idea que él se ha creado de ella, puesto que el mismo personaje declarará: “En realidad, nunca supe nada de ella” (*Ibid.*: 43); con lo cual la idealización adquiere los rasgos de la fantasía como “proceso mental inconsciente” (Isaacs 83). Cuando se la compara con las realidades corporales y exteriores, la fantasía “es una ficción, ya que no puede ser tocada, manejada,

vista, aunque es real en la experiencia del sujeto” (*Ibid.*: 97). En este sentido, en tanto fantasía, la idealización de Ana Luisa tiene efectos reales no sólo en el mundo interno del personaje, sino también en el externo de su conducta.

En uno de sus encuentros secretos bajo la ayuda de Durán y Candelaria, el personaje de Ana Luisa, sin embargo, sufre una “alteración” en el sentido barthesiano del término (2010: 40), es decir, se produce ante los ojos del joven enamorado una modificación de la imagen positiva e idilíaca que éste ha producido de ella y que lo perturba momentáneamente.

En el texto se lee: “[...] Durán [...] manejaba a toda velocidad, llevaba casi incrustada en él a Candelaria y de vez en cuando se volvía hacia nosotros. Ana Luisa me pareció divertida con el juego. Me sonreía pero tampoco hablaba. Hasta que al fin me dijo como para que la oyeran los demás: –*Ven, acércate: no muerdo. No me gustaron sus palabras.* Sin embargo, aproveché la frase para deslizarme en el asiento, pasarle el brazo, tomarle la mano y besarla en la boca” (Pacheco 1972: 29). Ante el comentario de Ana Luisa, la imagen que Jorge se había construido de ella empieza a vacilar y esta perplejidad surge por el lenguaje, adhiriendo a la formulación barthiana según la cual: “Muy a menudo es por el lenguaje que el otro se altera; dice una palabra diferente, y de ahí brota otro, escucho zumbar de una manera amenazante todo Otro mundo, que es el mundo del otro [...] La palabra está hecha de una sustancia química tenue que opera las más violentas alteraciones” (Barthes 2010: 42). El chiste de Ana Luisa no sólo pone en tela de juicio la idealización que Jorge había construido de ella, sino que despierta en el sujeto amoroso una “vergüenza” por el otro, sentimiento fruto, a su vez, de una sujeción, puesto que Jorge se ha transformado en objeto de la broma de la mujer que quiere: “el otro, a merced de un incidente fútil, que sólo la perspicacia del sujeto o su delirio captan, aparece bruscamente [...] como sometido a una instancia que es en sí misma del orden de lo servil [...] Dicho de otro modo, el otro se altera si se presta él mismo a las trivialidades de las que

el mundo hace profesión para despreciar el amor: el otro se vuelve gregario” (*Ibid.*: 41).

La chica, que se mantuvo durante largo tiempo en la envoltura del discurso del sujeto enamorado, resulta revelada de golpe cuando se deja escapar la afirmación citada. Esto produce en la percepción de Jorge una fractura en la coincidencia entre ser y aparecer, así como una rasgadura en el lenguaje, en el discurso mismo. A partir de aquí, dicho desajuste se revela no sólo en el contraste entre la visión de Jorge y la opinión de los demás, sino también entre aquella y el lenguaje de Ana Luisa que contradice la idealización. Una vez solos en la playa, Jorge toma la ocasión para pedir explicación a la chica de sus misteriosas ausencias, pero la joven se niega: “–Ana Luisa, quiero hacerte varias preguntas. –No tengo ganas de hablar. Además ¿no que ya te andaba por quedarte a solas conmigo? Bueno, *aquí me tienes, aprovecha*, no perdamos tiempo. –Sí pero yo quisiera saber...–Ay, hombre, seguramente que ya te llegaron con chismes. No hagas caso. ¿O qué: no me quieres, no me tienes confianza? [...]” (Pacheco 1972: 30). El lenguaje traiciona una mujer más bien desinhibida, lo que choca con la visión idealizada de Jorge.

Aunque la idea del chico sobre Ana Luisa sufre un acoso, es el sentimiento amoroso lo que prevalece sobre la duda: “–Te adoro– y la abracé y la besé en la boca. Tocó mi lengua con la suya, la estreché y empecé a acariciarla. –Te amo, te amo, te amo. Me gustas mucho– me decía con un *apasionamiento desconocido*. Y sin saber cómo ya era de noche, ya estábamos rodando por la arena sin dejar de besarnos, le metía la mano por debajo de la blusa, le acariciaba las piernas y estuve a punto de quitarle la falda” (Ibidem). El lenguaje utilizado por Ana Luisa, como también sus comportamientos, parece avalar de repente las habladurías acerca de la falta de integridad moral de la chica. Al mismo tiempo, el contraste entre el chiste y uno de los mensajes sucesivos que la joven envía a Jorge pone de relieve todavía más la duplicidad del personaje: “Jorge estoy muy triste sin ti, pienso que no vas acordarte de mi y te vas a fijar en otras muchachas que no te den tanto problema como yo te e dado. Pero mejor no lo agas

porque te quiero muchísimo de verdad ni te imaginas cuanto y me muero de ganas de verte, ójala que muy pronto. A Dios Jorge, recibe muchos besos y mi amor que es siempre tuyo y quiereme” (*Ibid.*: 40).

La percepción idealizada que Jorge tiene de Ana Luisa sigue también tras la negativa de la chica a seguir la historia de amor sin brindar razones, puesto que el protagonista declara: “No creo poder enamorarme de otra...” (*Ibid.*: 43), “En vez de olvidarla siento que la quiero más. No importa que sea cursi el decirlo” (*Ibid.*: 44) y “Le hice unos versos tan malos que preferí romperlos. ¿Qué hará, dónde estará y con quién? Todas las noches rondó su casa [...] no me importaría que todo fuera como antes, o aun peor, con tal de volver cerca de Ana Luisa” (*Ibid.*: 45). El “pensar con la fantasía” vuelve a imponerse sobre “el pensar con la realidad” como canal privilegiado para “obtener satisfacción” (Isaacs 104), remarcando su importancia como medio para construir otra versión de la realidad (*Ibid.*: 90). La imaginación ejercitaría, por lo tanto, aquella función reparadora estudiada por la escuela anglosajona donde la función de aprender y restaurar se mezclan. En la novela, el imaginario de la percepción prevalece sobre la percepción del mundo, porque Jorge trata de dar forma a un mundo que no está “predestinado” a las empresas de su conocimiento y de su acción (Merleau-Ponty 2002: 41).

Será la imagen, sin embargo, el elemento que restablecerá el equilibrio entre imaginación y realidad, puesto que desvelará retroactivamente al protagonista la mentira de su relación con Ana Luisa, a la vez que la esencia verdadera de la muchacha. En una de las escenas finales de la novela, Jorge va a la playa de Mocambo, decepcionado por el abandono sin explicación de Ana Luisa, y allí *ve* algo que trastoca las relaciones entre ser/aparentar y vista/poder:

[...] Estaba absorto en la lectura. No puse atención al escándalo que hacían dos hombres sentados a la mesa de atrás. Habían bebido como diez cubalibres y entre un cerro de conchas de ostión hablaban de mujeres y se gritaban cosas de borracho abrazándose. *Al volver la vista quedé paralizado*: eran Bill Montenegro y El Verdugo Rojo –sin máscara pero lo reconocí por su estatura. ¿De modo que *también la lucha libre es mentira y los enemigos mortales del ring son como hermanos en la*

vida privada? [...] Me levanté dispuesto a *no ver jamás otra función de lucha libre* y no comprar ya nunca publicaciones deportivas. Faltaba lo mejor todavía. Antes de meterme al agua fui a dejar mi ropa y mi libro entre las casuarinas sembradas en los médanos. Estaba a punto de quitarme los pantalones cuando *vi* que se acercaban en traje de baño y tomados de la mano, Ana Luisa y Durán. Siguieron adelante *sin verme*. Ana Luisa se tendió en la arena cerca de la orilla. A la vista de todo el mundo, como si quisiera exhibirse, Durán se arrodilló a untarle bronceador en la espalda y en las piernas. Aprovechó el viaje para besarla en el cuello y en la boca. Yo temblaba sin poder dar un paso. *No creía en lo que estaba viendo*. Era el final de una pesadilla o de una mala película. Porque en la tierra no pasan tantas cosas o al menos no suceden al mismo tiempo. Era demasiado y a la vez *era cierto*. Allí, a unos metros de las casuarinas que me ocultaban, Ana Luisa en bikini cachondeaba con Durán en presencia de todos; atrás, en el puesto, Bill Montenegro y el Verdugo Rojo se morían de risa por los cretinos que los mantienen y toman en serio la lucha libre. Debía irme cuanto antes, si no al susto y a la decepción se iba a unir el ridículo. [...] Ana Luisa no me pidió que me enamorara ni Montenegro que lo ‘defendiera’ del Verdugo Rojo. *Nadie tiene la culpa de que yo ignorara de que todo es un farsa y un teatrito*. [...] nunca en la vida me sentí tan mal, tan humillado, tan cobarde, tan estúpido. (Pacheco 1972: 54)

El pasaje citado resulta central, puesto que ahí se condensan dos desengaños sufridos por el protagonista. Los héroes de la lucha libre a la que Jorge estaba aficionado, adversarios en el ring, revelan la falsedad de los combates al estar amistosamente bebiendo juntos. A esta revelación se añade otra todavía más decepcionante para el chico: Ana Luisa, lejos de ser la chica que él creía, se revela la amante de Durán, con lo cual fracasa la idea que Jorge se había hecho tanto de la chica como de la presunta amistad del chofer. Lo que el enamorado quiere y que su imaginario fabrica es un pequeño cosmos –con su tiempo, con su lógica–, habitado solamente por ellos dos, puesto que “todo lo que viene del exterior es una amenaza: ya sea bajo la forma de tedio (está obligado a vivir en un mundo donde el otro está ausente) o bien bajo la forma de herida (si ese mundo endilga sobre el otro un discurso indiscreto)” (Barthes, 2010: 185).

La concentración y la reiteración del verbo *ver* en el pasaje citado –“al volver la vista, reconocí”, “no ver jamás”, “vi que se acercaban”, “siguieron adelante sin verme”, “no creía en lo que

estaba viendo”– afirman la primacía de la vista sobre el oído como instrumento incuestionable de conocimiento. La construcción de una isotopía relacionada con lo visivo, además, está acompañada por una afirmación de autenticidad. Tras la tentativa de negar lo visto, Jorge no puede sino afirmar “Era demasiado y a la vez era cierto” (Pacheco 1972: 54). Este hecho encuentra su confirmación en lo que postula Barthes:

En el campo amoroso, las más vivas heridas provienen más de lo que se ve que de lo que se sabe. [...] La imagen se destaca; es pura y limpia como una letra: es la letra de lo que me hace mal. Precisa, completa, acabada, definitiva, no me deja ningún lugar: soy excluido de ellas como de la escena original, que no existe quizá sino por lo mismo que el contorno de la cerradura que destaca. He aquí, pues, la definición de la imagen, de toda imagen: la imagen es aquello de lo que estoy excluido. [...] la imagen carece de enigma. (2010: 172)

La visión de Ana Luisa con otro chico se vuelve a afirmar con su perentoriedad; excluye a Jorge del juego amoroso y marca, al mismo tiempo, la imposibilidad y la inutilidad de articular cualquier otro discurso: “la imagen [...] tiene siempre la última palabra; ningún conocimiento puede contradecirla, arreglarla, sutilizarla.” (*Ibid.*: 173).

En el principio y en el fin de la escritura amorosa de la novela, la imagen afirma su primacía; el objeto de deseo impone su fundamento en la acción de ver, la mujer se perfila ante los *ojos* de Jorge como un cuadro que se contempla y que deslumbra una verdad de la que está excluido: “[...] un velo se desgarrar: lo que no había sido nunca visto es descubierto en su integridad, y desde entonces devorado con los ojos; lo inmediato vale por lo pleno: estoy iniciado, el cuadro *consagra* el objeto que el sujeto va a amar” (*Ibid.*: 240). La experiencia de amor, así como de vida, se convierte en algo engañoso porque se construye alrededor de lo que el sujeto *quiere ver*, con lo cual el objeto se queda *invisible* en su esencia, haciendo caer en la trampa a quien mira. Lo que se quiere ver determina lo que se mira, afirmación que encuentra correspondencia especular

en el principio lacaniano por lo que “*lo que se mira nunca es lo que se quiere ver*” (Lacan 1995: 109), porque “la relación de la mirada con lo que uno quiere ver es una relación de señuelo. El sujeto se presenta como distinto de lo que es, y lo que le dan a ver no es lo que quiere ver” (*Ibid.*: 111).

En este sentido, Ana Luisa como Medusa es paradigma de *deinós*, categoría en la que el asombro resulta indisoluble del temor, representa su otra cara, y dicha maravilla es consecuencia del estar frente a algo que procede de la escisión entre esencia y manifestación y que, por lo tanto, *es* aunque quedándose invisible, *es* aunque resulta robada al conocimiento. En este sentido, Ana Luisa como Medusa, parafraseando a Umberto Curi, es figura de una presencia que puede ser, aún no siendo vista, puede estar allí donde no aparece, puede existir a pesar de que no se ve (Curi 42). El poder ejercido por la chica está asociado a la no visibilidad de sus verdaderas intenciones y acciones, aquella fuerza superior que Ana Luisa aplica sobre Jorge está garantizada por el hecho de esquivar su mirada, en cuanto que por mirada se entiende la facultad de acceder a la verdadera sustancia del ser. La misma relación que en el relato mítico existe entre la acción de ver y la de ser petrificado se reproduce en la novela, puesto que ver a Medusa significa apropiarse del conocimiento de la naturaleza humana como concomitancia de opuestos, revelación que petrifica al ser humano, de la misma manera descubrir a Ana Luisa con Durán coincide para Jorge con la “petrificación” de su escritura, que queda imposibilitada por inútil.

El hecho de que todo es reconocido por el chico como “una farsa y un teatrillo” (Pacheco 1972: 54), se reanuda con el descubrimiento de la inutilidad de la escritura amorosa frente al fracaso experimentado. En dicha escritura, al mismo tiempo, el “principio del placer” al cual se alude en el título indica tanto el motor que la guía, utilizando la formulación de Freud, como su comienzo, y la derrota de dicho discurso es el resultado de la victoria del principio de realidad en sentido freudiano, a la vez que el origen de una visión efectiva de los hechos. En el texto se lee: “Escribo por última vez

en este cuaderno. No tiene objeto conservar puros desastres. Pero lo guardaré para leerlo dentro de muchos años. Tal vez entonces pueda reírme de todo lo que ha pasado. Lo de hoy me parece increíble y me dolió mucho. Siento una especie de anestesia y veo las cosas como si estuvieran detrás de un vidrio. Yo sólo, cuando no, fui a buscar la catástrofe” (*Ibid.*: 52).

La narración se corta allí donde la imagen revela y derrumba la construcción imaginaria del protagonista, proyección que había motivado y sustentado toda su arquitectura discursiva. Ver la traición de Ana Luisa equivale para Jorge al desgarrar del velo imaginario que impedía su mirada. Tras haberse dado cuenta de la traición amorosa de Ana Luisa, el texto se cierra con la siguiente frase: “Si, en opinión de mi mamá, esta que vivo es “la etapa más feliz de la vida”, cómo estarán las otras, carajo” (*Ibid.*: 55). El final abierto con el cual la novela acaba es indicio de la falta de resolución del conflicto interior que el chico vive y de su exilio lingüístico; la imagen decreta no sólo la exclusión del sujeto sino también de su discurso.

En *Las batallas en el desierto*, en cambio, novela que cierra la producción en prosa de Pacheco, Carlos, un niño de ocho años se enamora de Mariana, mujer de veintiocho y madre de su compañero de clase, Jim. Para llevar adelante su sentimiento de amor, Carlos tiene que enfrentarse a las contradicciones morales que emergen de la mentalidad de la clase media mexicana de los años cincuenta con respecto a los comportamientos relacionales y a la sexualidad, puesto que sufre una tentativa de castración sentimental por parte de la escuela, de la familia y de la iglesia. El episodio final de la novela es la muerte de Mariana en circunstancias poco claras, tal vez por ser la amante de un misterioso político mexicano, nombrado en la novela como “el Señor”.

El personaje de Mariana parece, en cierto sentido, reunir en sí las dos formulaciones del mito de Medusa, es decir, la relativa a la doncella violada por el dios del mar, por la belleza que de ella se evoca, y la vinculada a su rasgo monstruo, por la posición marginal que ocupa en la sociedad. Esas dos características se concilian en

la narración en el hecho de que será precisamente la hermosura de la mujer lo que empujará al niño a ir a su casa y declararle su amor, violando el código de respetabilidad por la diferencia de edad y de clase social.

Según las fuentes míticas, la Gorgona habita un lugar sin lugar, definido por negación, en la base de un estar en otro sitio, de su intrínseca lejanía. Kerényi al presentar el mito de Perseo, dice de la morada de las gorgonas que se encontraba “al otro lado del Océano, cerca del Jardín de las Hespérides, allí donde empieza el reino de la Noche” (83) y, más adelante, define mejor el lugar:

Ni el sol ni la luna la iluminaban nunca. Allí comenzaba un paisaje boscoso y rocoso sin caminos, llamado también Cistene, el país de las ‘rosas de rocas’, al cual se podía llegar igual de bien desde el este. Era el país de las Tinieblas, en el que desaparecían todas las luces del cielo y desde donde volvían a reaparecer, pes confinaba tanto con el este como con el oeste. Es posible que ni siquiera Palas Atenea conociese el camino a través de aquel reino hasta llegar a las Gorgonas. (Kerényi 1953: 83)

La referencia a la sede geográfica de origen sugiere también una consideración ulterior, relativa a la personalidad de Medusa. En tanto reside allí donde está el límite que une a la vez que separa lo conocido de lo desconocido, el mundo de lo que está fuera de él, ella es figura de frontera, del más allá, del límite. Por esta razón, actúa como *médium* capaz de conectar realidades distintas, de decidir el tránsito de una a otra, como es prueba su presencia en la entrada al Hades. La ambivalencia del personaje se enriquece de esta doble función de unir y dividir, vínculo y separación. En este sentido, como Medusa, Mariana, en tanto amante de un político, resulta a la vez presente en y extraña al mundo burgués al que pertenece Carlos. Dicha posición marginal está representada en la novela en el hecho de que las ocasiones en que el niño la encuentra siempre se dan en su piso, que, por lo tanto, funciona como el antro meduseo, es decir, umbral de acceso a un lugar desconocido a la vez que prohibido.

Invitado por Jim a su casa para merendar, en este primer encuentro entre Carlos y Mariana la descripción del piso precede la de la mujer: “El departamento olía a perfume, estaba ordenado y muy limpio. Muebles flamantes de Sears Roebuck. Una foto de la señora por Semo, otra de Jim cuando cumplió un año (al fondo del Golden Gate) [...] Nunca pensé que la madre de Jim fuera tan joven, tan elegante y sobre todo tan hermosa. No supe qué decirle. No puede describir lo que sentí cuando ella me dio la mano. Me hubiera quedado allí mirándola” (Pacheco 1981: 27-28). Cuando Carlos tiene que despedirse, ante la amabilidad de la mujer –“Aquí tienes tu casa. Vuelve pronto. Muchas gracias de nuevo, señora” (*Ibid.*: 30) –, piensa que le “hubiera gustado permanecer allí para siempre [...]” (*Ibidem*). El niño es consciente de haberse enamorado de la mujer, pero también que este amor es tanto verdadero como imposible: “[...] a mi edad [...] lo único que puede es enamorarse en secreto, en silencio, como yo de Mariana. Enamorarse sabiendo que todo está perdido y no hay ninguna esperanza” (*Ibid.*: 31).

A partir de ese primer encuentro, Carlos irá muchas veces a casa de Jim para ver a su amada, hasta que un día, durante una clase de gramática española, el niño pide permiso para ir al baño pero sale en secreto de la escuela para ir a declarar su amor a la mujer. Una vez más es la imagen que irrumpe en la narración: “Al final me abrió Mariana: fresca, hermosísima, sin maquillaje. Llevaba un kimono de seda” (*Ibid.*: 36). Después de una inicial preocupación de que algo le haya pasado a Jim, Mariana se demuestra muy acogedora con el niño, puesto que lo hace entrar y le pregunta con amabilidad y preocupación sincera la razón de su estar allí, hasta que el niño confiesa su amor.

La huella de la Gorgona, sin embargo, es detectable más allá que en la construcción del personaje femenino y de la relación que el masculino establece con ella, puesto que abarca también la conformación narrativa de la mirada que la sociedad tiene sobre los protagonistas. Tanto Jorge como Carlos encuentran hostilidad por parte de su entorno para vivir libremente sus sentimientos de

amor, lo cual genera un sentimiento de frustración e incompreensión. En *El principio del placer* se lee:

Humillación total. El director me mandó llamar a su despacho. Dijo que mis calificaciones van para abajo en picada y mi conducta fuera de la escuela es ya escandalosa. Si no me corrijo de inmediato, hablará con mi padre y le recomendará que me interne en Hijos del Ejército, que es como una correccional. [...] Insistió en que no tengo edad para andar con mujeres que me van a perder y a volverme un guñapo. [...] Así pues, ya *el mundo entero sabe lo de Ana Luisa y todos, sin excepción, están en contra. Serían más compasivos si yo hubiera matado al tipo que vi muerto. Qué les importa lo que Ana Luisa y yo hagamos.* (Pacheco 1972: 34-35)

Este párrafo encuentra correspondencia en *Las batallas en el desierto* al juicio que los compañeros de Carlos tienen de él: “Carlitos es un tipo muy raro. Quién sabe qué se trae [...] no anda bien de la cabeza. Tiene un hermano gángster medioloco” (Pacheco 1981: 39), y con la reacción que los padres de Carlos tienen tras descubrir su amor por una mujer mayor, enamoramiento que atribuyen a una malformación del chico:

Oiga usted, mamá, no creo haber hecho algo tan malo, mamá. Todavía tienes el cinismo de alegar que no tienes nada malo. En cuanto se te baje la fiebre vas a confesarte y a comulgar para que Dios Nuestro Señor perdone tu pecado. Mi padre ni siquiera me regañó. Se limitó a decir: Este niño no es normal. En su cerebro hay algo que no funciona. Debe de ser el golpe que se dio a los seis meses cuando se nos cayó en la plaza Ajusco. Voy a llevarlo con un especialista. (*Ibid.*: 41)

Reacción a la cual sigue coloquios forzados de Carlos con un cura y un psiquiatra, consultas que, como se analizará de manera más detenida en el capítulo siguiente, no harán sino aflorar la falta de comunicación entre el sujeto y la sociedad, así como la imposibilidad para el primero de alcanzar su individuación.

Al llegar a este punto, es necesario recurrir una vez más a los estudios de Jaques Lacan, quien, tal vez más que otros, ha logrado demostrar que el conocimiento está basado tanto en saber mirar como en dejarse mirar, permitiendo invertir la perspectiva sobre

las dinámicas de la mirada como se han analizado hasta aquí y proponer otra posibilidad interpretativa, que se puede desarrollar en dos direcciones. Si se ha leído la mirada de la sociedad mexicana como devoradora, es decir sádica en clave freudiana, se puede, a la luz de lo expresado en *Cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (1964), trastocar completamente la hipótesis interpretativa precedente y suponer que el rechazo de Jorge y de Carlos deriva de la convicción de no ser vistos aunque mostrándose. Ambos se sentirían amenazados, es decir, desestabilizados, por la familia que no los ven, precisamente como la caja de sardinas sobre la cual cae la mirada de Lacan, como él mismo cuenta:

Un día estaba en un pequeño barco con unas pocas personas que eran miembros de una familia de pescadores de un pequeño puerto. [...] un día, cuando esperábamos el momento de retirar las redes, el tal Petit-Jean [...] me enseñó algo que estaba flotando en la superficie de las olas. Se trataba de una pequeña lata, más precisamente, de una lata de sardinas. Flotaba bajo el sol [...] Resplandecía bajo el sol. Y Petit-Jean me dice – *¿Ves esa lata? ¿La ves? Pues bien, jella no te ve!* [...] si algún sentido tiene que Petit-Jean me diga que la lata no me ve se debe a que, en cierto sentido, pese a todo, ella me mira. Me mira a nivel del punto luminoso, donde está todo lo que me mira, y esto no es una metáfora. (Lacan 1995: 102-103)

Al reflexionar sobre ese fragmento, es posible preguntarse qué sentido tendría que uno se mostrara si, aunque mirado, no fuera visto. De este cuestionamiento surge el radical desestabilizarse de la subjetividad, la misma que Lacan llama “desconocimiento” en el ya citado estudio sobre la fase del espejo (2003: 92).⁵⁵ Las familias que miran sin ver sufren en ambas novelas un proceso de cosificación que las convierte en un “punto externo al sujeto”. Ser mirados por objetos establece una bipartición del ser; se trata, dice Lacan, “de algo intrínsecamente insatisfactorio y que siempre falla porque –Nunca me miras desde donde yo te veo” (1995: 109).

⁵⁵ Para una profundización de las dinámicas de la mirada implicadas en el estadio del espejo se remite al capítulo 4.

Ser mirado por una muchedumbre que no tiene ojos destruye la subjetividad que los personajes se han atribuido.

Característica del discurso de Jorge es la negación de él por parte de los otros y el rechazo, por lo tanto, de su visión. El personaje, de este modo, se sustrae a la mirada, acción solipsista que corresponde a la auto-negación; el rechazo de la comparación con la alteridad no puede sino destruir al sujeto. Carlos, en cambio, no se opone a la mirada inquisitoria de sus padres, del cura y del psicólogo, pero experimenta el mismo desajuste del primero, generado por el hecho de no ser visto. Ambas situaciones se resumen en las palabras de Carlos: “Todos somos hipócritas, no podemos vernos ni juzgarnos como vemos y juzgamos a los demás” (Pacheco 1981: 42).

Las dinámicas de la visión que se dan en las dos novelas parecen desarrollarse de manera opuesta. En *El principio del placer*, se pasa de una visión ideal, y por lo tanto ilusoria, que Jorge tiene de su amada, hacia la toma de conciencia de la realidad de su relación y esto se da a través de una imagen que destruye cualquier posibilidad de construcción imaginaria. El protagonista accede a la verdadera sabiduría con respecto a Ana Luisa, asistiendo a su flirteo con Durán, pero esta visión reveladora marca una fractura inconciliable entre ser y aparecer, que determina la derrota sin posibilidad de rescate por parte del protagonista y también el silencio de su escritura.

En *Las batallas en el desierto*, en cambio, Carlos desde el comienzo ve a Mariana por lo que es, logrando “ver” la hermosura no sólo de su cuerpo, sino también de su ser sin dejarse condicionar por su reputación social, y, al mismo tiempo, asume la responsabilidad de su sentimiento a pesar de la contrariedad de los demás. Tras la prohibición por parte de sus padres de volver a ver a la mujer, la novela acaba con el encuentro entre Carlos y un ex-compañero de clase que le cuenta de la muerte de Mariana por suicidio. Luego de enterarse del hecho, Carlos va al que había sido el piso de Mariana y Jim pero todo resulta cambiado y todos niegan conocer a la mujer. En el texto se lee:

Llegué al edificio, me sequé las lágrimas con un clínex, subí las escaleras, toqué el timbre del departamento [...] Salió una muchacha de unos quince años. ¿Mariana? No, aquí no vive ninguna señora Mariana. [...] Mientras hablaba la muchacha pude ver *una sala distinta*, sucia, pobre, en desorden. [...] También el portero estaba recién llegado al edificio. Ya no era Sindulfo, el de antes, el viejo ex coronel zapatista que se volvió amigo de Jim [...] *No, niño: no conozco a ningún don Sindulfo ni tampoco a ese Jim que me dices. No hay ninguna señora Mariana.* [...] Toqué a todas las puertas [...] En todos los departamentos me escucharon casi con miedo. Qué incongruencia mi trajecito blanco. Era la casa de la muerte y no una cacha de tenis. *Pues no. Estoy en este edificio desde 1939 y, que yo sepa, nunca ha vivido aquí ninguna señora Mariana.* [...] Pero si vine un millón de veces a casa de Jim y de la señora Mariana. Cosas que te *imaginas*, niño. (*Ibid.*: 66-67)

La imposibilidad que el chico experimenta de ver por última vez a Mariana o, por lo menos, de recibir noticias suyas equivale a la negación de su presencia; el hecho de haber visto y vivido algo se transforma ahora en un producto de la imaginación. El desenlace de la novela expresa la incertidumbre que el protagonista sufre acerca de la efectividad de lo acontecido: “[...] Qué antigua, qué remota, qué imposible esta historia. Pero existió Mariana, existió Jim, existió cuanto me he repetido después de tanto tiempo de rehusarme a enfrentarlo. Nunca sabré si el suicidio fue cierto [...] Todo pasó como pasan los discos en la sinfonola. Nunca sabré si aún vive Mariana. Si hoy viviera tendría ya ochenta años” (*Ibid.*: 67-68).

La puesta en escena de una muerte final supuesta pero no cierta parece vaciar las dinámicas visuales de sentido. Al mismo tiempo resulta de por sí un acto simbólico que desemboca en la nada, en el vacío, convirtiéndose en lo que Bachofen define “un símbolo que descansa en sí mismo”; es decir, un símbolo que excluye la trascendencia, cuya esencia está cumplida y es inmanente, cuya acción de simbolizar está proyectada hacia lo ignoto. Como Eurídice, Mariana desaparece en la nada, tragada por las tinieblas.

Si *El principio del placer* se desarrolla de la ceguera simbólica del protagonista a la visión final de la realidad, en *Las batallas en el desierto* se pasa de una visión real que el niño tiene al comienzo a una ceguera final efectiva. Al mismo tiempo, sin embargo, en la

primera novela la imagen final y la revelación que suponen implican para Jorge la pérdida del amor, mientras que en el segundo texto, la imposibilidad de ver a Mariana paradójicamente inscribe la verdad del sentimiento que Carlos siente por Mariana en la eternidad.

Si la fuerza amorosa implica una mirada, vedarla equivale a imponer una suspensión del amor. Al decidir llevar adelante su sentimiento por Mariana, Carlos, como un nuevo Orfeo, rompe el pacto social que implicaba la prohibición de la mirada y, de este modo, sufre las consecuencias que se manifiestan en la pérdida final de la mujer amada. Dicha pérdida está vinculada al estatuto mismo del amor, como el mito órfico testimonia, que no puede concebir la posesión sino como pérdida, ni puede alcanzar al otro sin quedarse completamente lejano. Amar a Mariana significa perderla, contraste que remite a la naturaleza dicotómica de *Éros*, hijo de *Póros* y *Penía*. Recurso y pobreza acompañan constantemente cada paso suyo, siempre en el medio entre la indigencia de la falta y la riqueza de la adquisición. Carlos experimenta aquel “*éros*, lacerato [...] tra il *póros* di un’insperabile restituzione, e la *penía* di un’incombente perdita” (Curi 187).

En *El principio del placer* y *Las batallas en el desierto*, la huella de la Gorgona es indetectable en la derrota de la mirada de los protagonistas, mirada simbólica en el primer caso y real en el segundo. En ambas novelas, consecuencia de dicho fracaso es la pérdida del objeto de deseo, que conlleva el silencio como ausencia de “Voz” (Agamben 80) con el cual las historias se cierran. Sin embargo, mientras que en el primer texto la pérdida marca el final de la escritura, puesto que el protagonista declara el sinsentido de seguir escribiendo su diario; en la segunda novela, la ausencia se conforma como comienzo de la escritura, reproduciendo el vacío como fundamento del discurso amoroso, así como de todo lenguaje: “Saber que no se escribe para el otro, saber que estas cosas que voy a escribir no me harán jamás amar por quien amo, saber que la escritura no compensa nada, no sublima nada, que es precisamente ahí *donde no estás*: tal es el comienzo de la escritura” (Barthes, 2010: 135).

La desaparición de Mariana constituye el epílogo de la novela, el último apartado que, al mismo tiempo, coincide con el episodio del cual se originan la rememoración de Carlos y la narración. Ya al principio de la novela, en un párrafo muy significativo se lee: “Me acuerdo, no me acuerdo, ¿qué año era aquél?” (Pacheco, 1981: 9), frase que se reanuda con la de cierre: “Me acuerdo, no me acuerdo ni siquiera el año. Sólo estas ráfagas, estos destellos que vuelven con todo [...] Qué antigua, qué remota, qué imposible esta historia” (*Ibid.*: 67). La presunta pero no verificada muerte de la mujer en el plano de la historia se traduce en una estructura discursiva que desemboca en la referencia metaliteraria acerca de la creación narrativa de sí misma, desvelando y explicitando el régimen ficcional de los protagonistas y del lenguaje mismo a nivel del discurso.

En este sentido, la ausencia como principio y fin de las dinámicas visuales que *Las batallas en el desierto* pone en escena se puede interpretar desde una perspectiva berkeleyana y deconstructiva.

La duda con la cual el texto acaba acerca de la efectividad de la mirada como instrumento hermenéutico remite al inmaterialismo de Berkeley, según el cual el conocimiento se genera gracias a las percepciones del sujeto que percibe y no de un universal material. Al no poder averiguar la muerte de Mariana con sus ojos, el protagonista Carlos se da cuenta de que no existe ningún medio para clasificar la experiencia, que se consideraba una certeza, bajo términos unívocos y distinciones netas e irreversibles. Lo que se pone en escena no es una incertidumbre intelectual que suscita perplejidad, sino, por lo contrario, la certidumbre de la intrínseca e ineliminable duplicidad de las cosas, personas, situaciones y acontecimientos; se trata ya no de una duda con respecto al estado de Mariana, sino más bien del descubrimiento de lo que ella puede representar, a la vez lo accesible y lo inaccesible. En este sentido, la figura de Medusa vuelve a marcar las pautas de la narración puesto que señala un exceso, hace alusión a un descarte nunca resoluble, nunca totalmente reconducible a una forma invariable (Curi 51).

La idea berkeleyana de la imposibilidad de conocer el objeto en cuanto tal, sino de su existencia sólo en la percepción del sujeto, remite, además, a la concepción deconstructiva del lenguaje como sistema de significados privados de materialidad. Las dos perspectivas –la que se inspira en el subjetivismo berkeleyano y la que remite a la autoreferencialidad sistémica del signo en una óptica deconstructiva– confluyen, aunque a través de caminos distintos, en la imagen pachequiana de la mirada *velada* de Carlos porque *vedada*. En la situación que Carlos vive, su mirada se queda imposibilitada porque choca con algo prohibido por la sociedad y negado al final en la incapacidad de ver el cuerpo de Mariana; además, sigue limitada también después del final de la historia en la rememoración de Carlos adulto, con lo cual se establece como núcleo simbólico-dinámico del cuento. En este sentido, la mirada prohibida alude, parafraseando a Merleau-Ponty, al esfuerzo del ser humano por alcanzar una coherencia que no puede poseer, preocupándose por “comprender anomalías de las que nunca está totalmente exento” (2002: 40), porque “su mundo está inconcluso” (*Ibidem*).

La huella de Medusa se vuelve patente una vez más, en la novela, precisamente, en el vínculo entre lo velado y lo vedado, que se observa dentro de la narración pero también fuera de ella, en la relación de la escritura consigo misma, en cuanto remite a la sustancia del lenguaje como complejo de sustituciones simbólicas de un conjunto de leyes socialmente impuestas. Precisamente por el hecho de ser la palabra un símbolo, la mirada velada puesta en escena en el texto apunta a la imposible correspondencia entre significante y significado postulado por el modelo hermenéutico deconstructivista, puesto que el primero *remite al* significado pero *no es* el significado. El hecho de que hay significados esencialmente privados, o separados, de la materialidad del significante implica la imposibilidad del lenguaje mismo de expresar la presencia.

En estos términos, la mirada vel(d)ada se convierte en símbolo del significante que falta porque falla, porque sugiere que en el

ámbito de una actividad hermenéutica que se desarrolla necesariamente sobre y a través de los significantes no se pueden alcanzar significados unívocos e inmediatos; que el significado siempre queda fragmentario y, por lo tanto, imposible de reconducirse a una totalidad accesible. La mirada vel(d)ada, entonces, se convierte en metáfora de la imposibilidad última y definitiva del conocimiento de la historia.

Al final de la novela, la sugerencia de un proceso perceptivo corrompido, mediado y, en cierto sentido, impedido pone en discusión el estatuto existencial no sólo de la mujer, sino también del sujeto Carlos y de la historia misma que los acoge. Esto implica que se pone en tela de juicio también la descifrabilidad misma del texto por parte de los lectores, creando una interesante isotopía entre el protagonista Carlos y los lectores del relato, ambos cautivos de la mirada velada.

A la luz de lo dicho, *Las batallas en el desierto* realiza lo que Barthes define como “estilo de la ausencia” (2005: 78), puesto que se trata de una escritura donde el instrumento formal “ya no está al servicio de una ideología, de un *ethos*, sino que es el modo de existir de un silencio” (*Ibid.*: 79). El capítulo con el cual la novela se cierra se configura como el final de la historia y el principio del discurso; la escritura surge como acto memorial necesario, a la vez que remite constantemente a la imposibilidad de colmar el vacío que la ausencia implica. Parafraseando a Agamben, la novela remite al “tener-lugar” del lenguaje en el silencio originario,⁵⁶ puesto que pone en escena la ausencia como origen de la palabra, como “voz silenciosa e indecible” (105) que no pertenece a ningún idioma, y que se configura como el fundamento negativo tanto de la escritura como de la existencia.

⁵⁶ Según Giorgio Agamben, entre muerte y lenguaje se establece una relación ontológica por el hecho de que el lenguaje alude al silencio como acontecimiento originario y, por lo tanto, se convierte en signo del silencio del cual surge (109).

Hacia el niño divino

Las teorías lacaniana y winnicottiana dejan claro que el reconocimiento de uno mismo gracias a la imagen del otro, o la propia reflejada en el espejo o la de una figura maternal, representa un momento necesario de auto-individuación, y ayuda a la toma de conciencia de un contexto con el que interactuar y del cual uno se percibe, por fin, separado.⁵⁷ Sobre estas bases, la imposibilidad de ver a Mariana que Carlos experimenta al final de *Las batallas en el desierto*, y la negación de la misma existencia de la mujer que el entorno le remite, parecen volverse metáfora de la imposibilidad última de un (auto) conocimiento y una (auto) delimitación. Como analizado en el capítulo anterior, el desfase de la mirada que el protagonista sufre se convertiría en elemento simbólico del conflicto entre su percepción del mundo y “la cosa en sí”, lo que provoca vacilación también en el lector quien, al leerlo, lo observa. Dicha hipótesis de lectura encuentra confirmación en la duda que el protagonista expresa acerca su propia experiencia al recordarla en el comienzo de la novela, y que se reitera en su desenlace, duda que también la imposibilidad del lector de descifrar el texto.

⁵⁷ Véase capítulo 4.

La relación con Mariana representa para Carlos un elemento de fractura con respecto a la sociedad de la época a la vez que determina la entrada a otra esfera, la amorosa. Como la Gorgona, también Mariana habita una región que pertenece al mundo mexicano, pero que resulta externa a ello. En este sentido, “mirar” a Mariana significa para Carlos asumirse la responsabilidad de transgredir una prohibición y, de este modo, acceder a una situación rechazada por la moral social. Es precisamente en esa infracción, sin embargo, que junto a la aparente derrota del protagonista empieza a perfilarse su superioridad con respecto a los otros dos personajes masculinos de los textos anteriores, Fermín/Perseo y Jorge, puesto que el niño “ve” algo que, en tanto rechazado, está vedado a los demás.

Contrariamente a Perseo, evocado en “La sangre de Medusa”, Carlos no utiliza algo intermedio para mirar la meta de su deseo, no recurre a una mirada oblicua, sino que asume una directa, llegando a huir de clase para ir a declarar su amor a la mujer, aún a sabiendas de su imposible realización. De este modo, el niño actúa de manera opuesta al héroe mítico. El hijo de Dánae interrumpe la relación bilateral de la mirada al insertar entre sí mismo y Medusa el escudo de Atenas como punto intermedio para ver y no ser visto. Para huir de la petrificación del monstruo, de hecho, no es suficiente para el semidiós cubrirse con el casco de Ades volviéndose invisible, porque la hija de Forco puede desarrollar su poder no sólo dirigiendo su mirada, sino también recibiendo la ajena. No basta con que él quite a la Gorgona la posibilidad de mirarlo, tiene también que intervenir en su propia manera de mirar, de aquí el recurso a la superficie reflejante del escudo. Carlos, en cambio, al aceptar la responsabilidad de su sentimiento y al decidir llevarlo hasta el final, restablece la reciprocidad de la mirada entre sí mismo y la mujer. La mirada oblicua de Perseo a Medusa es ahora sustituida por la directa de Carlos a Mariana.

La hazaña de Carlos, al mismo tiempo, reanuda también la fractura traumática en *El principio del placer* entre manifestación engañadora y sustancia que lleva a la inmovilidad del discurso,

puesto que el niño desde el principio intuye la verdadera esencia de Mariana, que lo fascina y enamora. Al presentarse Carlos al piso de la mujer durante el horario de clase, ésta se demuestra comprensiva y acogedora, tratando de entender las razones de la visita inesperada: “Vamos a ver: ¿Por qué andas tan exaltado? ¿Ha ocurrido algo malo en tu casa? ¿Tuviste algún problema en la escuela? ¿Quieres un comilk, una cocacola, un poco de agua mineral? *Ten confianza en mí. Dime en qué forma puedo ayudarte.* No, no puede ayudarme, señora. ¿Por qué no, Carlitos? Porque lo que vengo a decirle –ya de una vez, señora, y perdóneme– es que estoy enamorado de usted” (37). Ante la declaración de amor del niño, en lugar de reírse o regañar al niño, como él mismo se espera, la mujer entiende sus palabras y lo trata de adulto; en el texto se lee:

Mariana no se indignó ni se burló. Se quedó mirándome tristísima. Me tomó la mano (nunca voy a olvidar que me tomó la mano) y me dijo: Te entiendo, no sabes hasta qué punto. Ahora tú tienes que comprenderme y darte cuenta de que eres un niño como mi hijo y yo para ti soy una anciana [...] De modo que ni ahora ni nunca podrá haber nada entre nosotros. ¿Verdad que me entiendes? No quiero que sufras [...] Vuelve a la casa con Jim y sigue tratándome como lo que soy: la madre de tu mejor amigo. No dejes de venir con Jim [...] para que se te pase la infatuation –perdón: el enamoramiento– y no se convierta en un problema para ti, en un drama capaz de hacerte daño en tu vida. Sentí ganas de llorar. Me contuve y dije: Tiene razón, señora. Me doy cuenta de todo. Le agradezco mucho que se porte así. Discúlpeme. De todos modos tenía que decírselo [...] No tengo nada que perdonarte Carlos. Me gusta que seas honesto y que enfrentes tus cosas. Por favor no le cuente a Jim. No le diré, pierde cuidado. Solté mi mano de la suya. Me levanté para salir. Entonces Mariana me retuvo: Antes de que te vayas ¿puedo pedirte un favor?: Déjame darte un beso. Y me dio un beso, un beso rápido, no en los labios sino en las comisuras. Un beso como el que recibía Jim antes de irse a la escuela. Me estremecí. No la besé. No dije nada. Bajé corriendo las escaleras. (Pacheco 1981: 38-39)

A diferencia de Ana Luisa, Mariana es sincera con Carlos desde el comienzo; demuestra tomar en serio el sentimiento que el niño siente y tener empatía con él, pero no le ahorra la verdad acerca de la irrealizabilidad de la relación. Para el niño, en el diálogo con la mujer acontece la experiencia de y la comunión con la otredad,

según lo que afirma Merleau Ponty: “[...] la palabra del otro viene a alcanzar en nosotros nuestras significaciones, y nuestras palabras, como atestiguan las respuestas, van a tocar en él las suyas” (1971: 202). Carlos y Mariana se invaden el uno a la otra en cuanto comparten la misma visión del mundo y el mismo lenguaje; sus actos de expresión provienen de la misma intuición. Parafraseando al filósofo, la mujer que escucha y comprende, se encuentra con Carlos en lo que éste tiene de más individual: es como si la universalidad del sentir dejara de ser universal para el sujeto, y se incrementara por fin con “una universalidad reconocida” (*Ibid.*: 204-5).

Puesto que “la palabra no apunta a un mundo natural sino a un mundo de espontaneidad no sensible” (*Ibid.*: 203), es en la palabra donde acontece y se revela la mirada común sobre sí mismos y el mundo que lo personajes comparten, los dos personajes reconocen al otro y se reconocen en el otro a través del diálogo, hecho que descubre otro aspecto del mismo todavía más fundamental. La palabra compartida no implica sólo el reconocimiento del otro como semejante, sino que, además, el campo del protagonista se revela “como fuente inagotable de ser [...] de ser para mí [...] de ser para el otro [...] el otro yo mismo [...] puede llegar a ser yo mismo en sentido mucho más radical” (*Ibidem*). En la relación dialógica, el antagonismo cede lugar a la conciliación; en virtud de este vínculo, la distancia que el mismo sujeto advierte consigo mismo llega a borrarse: “lo que oigo viene a insertarse en los intervalos de lo que estoy diciendo, mi palabra se recorta lateralmente por obra de la de él, me oigo en él y él habla en mí [...]” (*Ibid.*: 205). Al ver la realidad de la misma manera, la distancia social que divide a los personajes se anula, hasta la identificación total; la identidad en el acto de ver se traduce en recíproco re-conocimiento en el acto de palabra. La escritura de los tres textos, por lo tanto, revela una evolución de la imposibilidad de ver a la visión total, que une al sujeto con el otro y consigo mismo.

Dicha visión total del otro y de sí que Carlos alcanza gracias a la relación con la mujer, frente a la declarada ausencia o, mejor dicho,

la negada existencia de Mariana y Jim por el contexto social, conferiría a Carlos un estatuto simbólico de superioridad de conocimiento, puesto que él ha visto lo que ha sido prohibido o inalcanzable a los otros y por los otros. Tal vez Carlos llegue a la visión, superando los límites de la vista, hecho que permitiría ahondar en la interpretación del personaje, y de la novela toda, colocándolo en la esfera de lo simbólico y asimilándolo a la figura del niño divino en su formulación original por Carl Jung y Karoly Kérenyi (1942) y en su reelaboración sucesiva por Furio Jesi (1968).

Se trata de la figura arquetípica protagonista de los mitos de orígenes, huérfano o abandonado, que vive en el tiempo primigenio del mundo. Como afirma Kérenyi en *Introducción a la esencia de la mitología*, “el niño divino es, a menudo, un niño encontrado, un niño que ha sido abandonado y a quien amenazan extraordinarios peligros [...]” (46); ante él la naturaleza es simultáneamente maternal y peligrosa, socorredora y mortal; él mismo goza de excepcionales poderes sobre las fuerzas naturales pero está expuesto también a todo tipo de amenazas. En su *Letteratura e mito*, Furio Jesi subraya un rasgo importante de la imagen trazada por Kerényi; define la infancia como un estadio de conocimiento primigenio, “tempo di conoscenza fondamentali e irripetibili, che restano per tutta la vita come punto fermo, paradigma di conoscenza, sempre parzialmente disponibile alla coscienza per il tramite della memoria, il “ritorno” [...]”, a raíz del cual, el infante se define también como “colui che vede”, “colui che conosce” (148).

La novela representaría una reelaboración del antiguo mitema, puesto que la condición de orfandad del infante divino y la naturaleza primordial hostil hacia él se transfiguran en la ausencia de lazos familiares y la atmósfera estancada de hipocresía moral del ambiente social en la que Carlos vive. Los padres del niño son personajes marginales, sin nombre y envueltos en sus preocupaciones y obsesiones. El padre “no salía de su fábrica de jabones que se ahogaba ante la competencia y la publicidad de las marcas norteamericanas” (Pacheco 1981: 23) y, cuando se queda en casa,

está absorto en sus clases de inglés. De la madre, en cambio, está inmersa en las tareas domésticas, “siempre cocinando, lavando ropa; ansiosa de comprar lavadora, aspiradora, licuadora, olla express, refrigerador eléctrico” y de ella se dice que “no veía sino el estrecho horizonte que le mostraron en su casa” (*Ibid.*: 22).

Al mismo tiempo, Carlos registra las contradicciones de su familia: del padre afirma que “llevaba años manteniendo la casa chica de una señora, su ex secretaria, con la que tuvo dos niñas” (*Ibid.*: 42). Frente a la humanición de Mariana, además, la madre de Carlos figura como encarnación de las hipocresías y tópicos sociales. Ante la noticia de la declaración de amor del hijo a una mujer mayor, la madre se niega a establecer un diálogo con él y rehúye de las cualidades de acogida y escucha típicas de la figura materna; por lo contrario se repliega en un discurso consigo misma: “Tenía que suceder –se obstinaba mi madre– por la avaricia de tu papá [...] fuiste a caer, pobre niño, en una escuela de pelados. Imagínate: admiten al hijo de una cualquiera” (*Ibid.*: 48). Los padres de Carlos parecen encarnar los prejuicios y los temores de la clase media mexicana así como los describe Gabriel Careaga: “La clase media mexicana ve con verdadero horror la desintegración de la familia, los divorcios, las madres solteras y la libertad de la mujer que trabaja, que va a la universidad, que viaja, que vive sola o con una amiga, sin ser prostituta o lesbiana” (102).

En el texto se puede apreciar que la socialización del niño está condicionada por los antecedentes morales, políticos y sociales de las familias de sus amigos: “Había tenido varios amigos, pero ninguno le cayó bien a mis padres: Jorge por ser hijo de un general que combatió a los cristeros; Arturo por venir de una pareja divorciada [...]; Alberto porque su madre viuda trabajaba en una agencia de viajes y una mujer decente no debía salir de su casa” (Pacheco 1981: 17). El prejuicio aparece la norma educativa que esgrimen los padres sobre el protagonista. Esto se refleja también en la relación de los padres con los otros hijos, que los conciben en una visión maniquea y esquemática, fundamento de

la “incomunicación afectiva” en su desarrollo (Sánchez Osés 90). Todos los hermanos de Carlos –Héctor, Isabel y Estelita– se irán a estudiar a distintas universidades y escuelas de los Estados Unidos. Las actitudes de la familia de Carlos reflejan la crisis de la clase media mexicana que, como nota Gabriel Careaga, está atrapada “en una moral mitológica de amor y libertad, fraternidad y confianza, [...] en familias donde también impera la competencia, la desconfianza, la agresividad y la simulación” (79).

Al mismo tiempo, el sentimiento de amor del protagonista por una mujer mayor produce entre él y su entorno socio-familiar una fractura que acentúa simbólicamente su condición de huérfano. El abandono se traduce en la condición de soledad que Carlos padece como precio por haber asumido la responsabilidad de su sentimiento y haberlo declarado a Mariana. Al describir el escándalo producido tras el descubrimiento del hecho, se lee: “Así pues, estaba solo, nadie podía ayudarme [...] Ni mis padres, ni mis hermanos ni Mondragón ni el padre Ferrán ni los autores de los tests se daban cuenta de nada. Me juzgaban según leyes en las que no cabían mis actos” (Pacheco 1981: 56).

Carlos experimenta aquella “soledad del ser elemental; una soledad que es propia del elemento original” (Jung, Kerényi 57). La soledad a la que alude el estudioso, se vuelve a proponer en el texto como consecuencia de la falta de comunicación que el niño denuncia con respecto a su familia y con su entorno social, tras el descubrimiento de su amor por una mujer mayor. Brinda como primer ejemplo de lo afirmado la reacción de la madre del niño: “Cómo es posible [...] que en una escuela que se supone “decente” acepten a un bastardo (¿qué es bastardo?) o mejor al máncoro de una mujer pública. Porque en realidad no se sabe quién habrá sido el padre entre todos los clientes de esta ramera pervertida de menores. (¿Qué significa máncoro? ¿Qué quiere decir mujer pública? ¿Por qué la llama ramera?)” (Pacheco 1981: 50). Un segundo ejemplo es representado por las preguntas que le hace el cura al niño ante su confesión del niño:

No volví a la escuela ni me dejaron salir a ningún lado. Fuimos a la iglesia de Nuestra Señora del Rosario adónde íbamos los domingos a oír misa [...] mi madre se quedó en una banca rezando por mi alma en peligro de eterna condenación. Me hincué ante el confesionario. Muerto de vergüenza le dije todo al padre Ferrán. En voz baja y un poco acezante el padre Ferrán me preguntó detalles: ¿Estaba desnuda? ¿Había un hombre en la casa? ¿Crees que antes de abrirte la puerta cometió un acto sucio? ¿Has provocado derrame? No sé qué es esto padre. Me dio una explicación muy amplia. Luego se arrepintió, cayó en cuenta de que hablaba con un niño [...] y me echó un discurso que no entendí: Por obra del pecado original, el demonio es el príncipe de este mundo y nos tiende trampas, nos presenta ocasiones para desviarnos del amor a Dios y obligarnos a pecar: una espina más en la corona que hace sufrir a Nuestro Señor Jesucristo. Dije: Sí padre [...] Como es de rigor, manifesté propósito de enmienda. Pero no estaba arrepentido ni me sentía culpable: querer a alguien no es pecado, el amor está bien, lo único demoníaco es el odio. (*Ibid.*: 43-44)

A estos episodios, se añade el del consultorio psiquiátrico a donde los padres de Carlos lo llevan sospechando que el enamoramiento proceda de una enfermedad mental. En el texto se lee: “El psiquiatra me interrogó y apuntó cuanto le decía en unas hojas amarillas y rayadas. No supe contestar. Yo ignoraba el vocabulario de su oficio y no hubo ninguna comunicación posible” (*Ibid.*: 45), y, más adelante, frente a los doctores que discuten acerca de él se dice: “Me dieron ganas de gritarles: imbéciles, siquiera pónganse de acuerdo antes de seguir diciendo pendejadas en un lenguaje que ni ustedes mismos entienden. ¿Por qué tienen que pegarle *etiquetas* a todo? ¿Por qué no se dan cuenta de que uno simplemente se enamora de alguien?” (*Ibid.*: 47).

En el diálogo antes considerado entre Carlos y Mariana, el niño experimenta una mirada que se dirige hacia él para alcanzarlo, parafraseando a Merleau-Ponty, él siente que se le siente, y que se le siente mientras está sintiendo, lo que produce la identificación del yo con el otro: “hay un yo que es otro” (1971: 196). En los dos casos citados, en cambio, resulta neutralizado el “poder de la palabra” como reveladora de “todo otro” como “otro yo mismo” (*Ibid.*: 194-195). El acto lingüístico deja de expresar la confluencia

de miradas coincidentes, sino que se revela terreno de visiones inconciliables. La orfandad de Carlos resulta, por lo tanto, origen, condición y destino.

Si el sentido del huérfano divino es aquel del “ser abandonado, librado a la hostilidad del mundo”, al mismo tiempo, representa también “el triunfo de la naturaleza elemental y original del niño prodigio” (Jung, Kerényi 58), con lo cual es precisamente la hostilidad que sufre por parte del ambiente familiar y social en el que vive que confiere a Carlos dotes fuera de lo común. Es poseedor de una madurez reconocida –por Mariana– y probada a lo largo de la historia, de una estatura espiritual y afectiva incongruente con el medio en que se desenvuelve y también con su edad y la de los otros dos personajes masculinos considerados. Sus mayores placeres son “subirme a los árboles y escalar las fachadas de las casas antiguas, la nieve de limón, los días de lluvia, las películas de aventuras, las novelas de Salgari”, mientras que lo que más odia es “la crueldad con la gente o con los animales, la violencia, los gritos, la presunción, los abusos de los hermanos mayores, la aritmética, que haya quienes no tienen para comer mientras otros se quedan con todo; encontrar dientes de ajo en el arroz o en los guisados; que poden los árboles o los destruyan; ver que tiran el pan a la basura” (Pacheco 1981: 121).

Carlos no refleja las consecuencias del adverso clima familiar en que vive, ajeno a la cordialidad y al diálogo, y en el que reina la indiferencia y el aislamiento emocional, situación que, siguiendo la teoría de Karen Horney, tendría como resultado el hecho de que “el niño no adquiere una sensación de confianza, sino una profunda inseguridad y vaga aprensión, a la cual yo doy el nombre de ‘angustia básica’. Es la sensación de estar aislado y solo en el mundo potencialmente hostil. La presión de esta angustia básica evita que el niño se relacione con los demás con la espontaneidad de sus sentimientos, y le obliga a hallar formas de hacerles frente” (14). Ahora bien, tanto los desajustes antes mencionados como la falta de contradicciones y la madurez

que caracterizan al chico provocan una ruptura en la orientación “realista” de la escritura, proyectando al personaje en una dimensión ideal, puesto que sufre la hostilidad del ambiente, pero sin sucumbir.

En esta perspectiva, es posible volver a leer la pérdida de Mariana, al final de la novela, no como una derrota del sujeto, sino más bien como el contacto con la muerte que permite el acceso a un ámbito interdicto a los demás. Contrariamente a lo que le pasa a Jorge con Ana Luisa, cuya visibilidad no coincide con la presencia, Mariana acaba siendo no-visible pero dicha invisibilidad no es condición de ausencia, sino que ella sigue siendo presente en la vida de Carlos que, adulto, rememora su experiencia. En la imagen de la ceguera simbólica del protagonista, su potencial sabiduría superior con respecto a los otros se transforma en acto. Con respecto a esto, al reconstruir la tradición mitológica vinculada al símbolo de la ceguera, Umberto Curi afirma que los seres humanos pueden detener la capacidad de ver sólo de forma parcial o imperfecta y, por lo tanto, no está admitida la posición de vista sensible e intelectual a la vez (151). Si Carlos ha tenido acceso a un saber ante el que los demás resultaban ciegos, a esto le corresponde la experiencia de una interdicción de la mirada en otro sentido. Al mismo tiempo, dicha propiedad rescata la ceguera efectiva a la que está condenado Perseo en el cuento pachequiano, así como la ceguera simbólica de Jorge hacia Ana Luisa. Frente al “ver ciego” que caracteriza el entorno social al que pertenece así como los personajes masculinos que los preceden, Carlos adquiere aquella “ceguera vidente” que todo alcanza.

La imposibilidad de ver a Mariana, es decir de verificar la veracidad a través de la mirada, por lo tanto, no se entiende nunca como pérdida absoluta o falta, sino como el correlato de la posesión de un don vedado a otros. La ceguera es la condición necesaria para la iluminación; el impedimento visual que Carlos ha sufrido con respecto a Mariana le ha permitido alcanzar un juicio sobre las cosas porque lo ha llevado a interrogarse a lo largo del tiempo, aquel tiempo que conecta la voz

narrante de Carlos adulto al personaje niño. A través de la ceguera que ha sufrido, Carlos ha logrado descifrar lo invisible, alcanzando una sabiduría que caracteriza el personaje de Carlos en su totalidad, como suma de narrador y narrado. Paradójicamente, sufrir la ceguera de la vista sensible significa adquirir una facultad más importante que la mirada, mediante la cual es posible captar lo que de otra manera quedaría inaccesible. Como señala Curi, si se quiere ver la realidad en sí misma, hay que tener los ojos bien cerrados (*Ibid.*: 153).

Al movimiento al revés del protagonista masculino a lo largo de los tres textos hacia la plenitud del símbolo del niño divino le corresponde también el desarrollo de la escritura, reflejándose en la evolución de la articulación del punto de vista. Carlos no es únicamente el niño de diez años protagonista de la historia sino que es también el hombre que rememora a distancia y sujeto productor del discurso. Lejos de ser la única como en los dos textos anteriores, en la novela, la perspectiva de Carlos niño de diez años se une a la de Carlos adulto que recuerda su historia, fundiéndose en un todo atemporal y sincrónico.

En *Las batallas en el desierto*, por lo tanto, se genera un conflicto de perspectivas ausentes en “La sangre de Medusa” y en *El principio del placer*. El discurso se construye a partir de la identidad entre yo-narrante y yo-narrado, puesto que es el protagonista adulto que rememora la historia de su primer enamoramiento a los diez años. El narrador en primera persona, como se sabe, no tiene otra opción que la de focalizar en sí mismo. No obstante, tiene el privilegio de multiplicar sus perspectivas en el tiempo, pues siendo ese mismo “yo” puede hacer valer su perspectiva como yo-que-narra o su perspectiva –incluso sus múltiples perspectivas– como yo-narrado a lo largo del tiempo. Dicho de otro modo, el “yo” de la primera persona puede moverse entre sus perspectivas como narrador y como personaje. Una consecuencia interesante de que la narración en primera persona esté prefocalizada, es que no pudiendo penetrar en la consciencia de nadie más que en la de su propio “yo”, toda narración desde el “yo” que tenga como objeto

al otro es, necesariamente, una narración en focalización externa. Es decir, lo que se representa es la imposibilidad de penetrar en la consciencia de otros; sólo se puede especular, descifrar su discurso verbal y gestual para conocer su vida interior, para imaginar el horizonte desde donde actúa el otro. En este sentido, es evidente que Carlos narrador sabe cómo se construyó y destruyó su experiencia de amor; sabe que, como narrador, ha ganado este horizonte gracias a todas las relaciones intersubjetivas que, como personaje, fue estableciendo con todos los demás.

Es precisamente en la relación entre focalización y voz donde reside, en mi opinión, la diferencia simbólica entre los tres textos considerados. A pesar de que también *El principio del placer* se construye alrededor de un mismo yo que narra y que es narrado, en este texto la dialéctica entre voz y focalización se borra, puesto que el discurso diarístico determina la coincidencia de las dos instancias también a nivel de la temporalidad: el yo-narrador habla de manera simultánea a la acción del yo-narrado. Jorge que narra no puede saber más de Jorge narrado, con lo cual en el relato el horizonte del yo-narrador se restringe al del yo-narrado, y los actos de los demás personajes están narrados en focalización externa. No hay distinción entre la perspectiva del yo-que-narra y la del yo-narrado.

En *Las batallas en el desierto*, en cambio, hay un desdoblamiento del sujeto que acusa un grado de complejidad aún mayor que en la situación narrativa figural. Cierto es que ese yo que identifica al sujeto de la enunciación es ontológicamente el mismo que el yo cuyas vicisitudes narra, pero aun cuando el sujeto constituye la misma entidad, narrativamente se desdobra en sujeto y objeto. Ya Todorov hablaba de este desdoblamiento: “A partir de que el sujeto de la enunciación se convierte en el sujeto del enunciado, ya no es el mismo sujeto el que enuncia. Hablar de sí mismo significa ya no ser el mismo ‘sí mismo’ [...] ‘Yo’ no reduce dos a uno, sino que de uno hace tres” (2004: 65-66). En tanto yo-que-narra, el sujeto se toma a sí mismo en el pasado como objeto de su acto narrativo, y ambas funciones, vocal y diegética, lo escinden y lo colocan en

distintos mundos: el yo que narra opera en un mundo que ya no es el mundo narrado, habita el mundo del acto de narrar, mientras que el yo narrado habita el mundo de acción humana que va construyendo la narración. De ahí que el narrador en primera persona pueda asumir o bien su propia perspectiva como narrador y en el momento de la narración, o bien una perspectiva que se podría llamar “autofigural”, ajustándose a las restricciones de orden espacial, temporal, cognitivo y perceptual de su yo-narrado (Pimentel 45).

La narración se desplaza constantemente de la perspectiva del yo-narrado a la del yo-que-narra, oscilando así constantemente entre la experiencia y la reflexión, entre el cuerpo en su relación con el mundo y el saber intelectual, reflexivo sobre ese mundo. Hay una interesante convergencia de perspectivas, porque, en la primera parte de la novela, la de Carlos-narrador que describe la época en que se desarrollaron los acontecimientos rememorados se funde y se confunde con la del niño de antaño. En el texto dicho pasaje perspectivo se puede notar en el cambio repentino de tiempo verbal:

Fue el año de la poliometitis: escuelas llenas de niños con aparatos ortopédicos; de la fiebre aftosa; en todo el país fusilaban por decenas de miles reses enfermas; de las inundaciones: el centro de la ciudad se convertía otra vez en laguna, la gente iba por las calles en lancha. *Dicen* que con la próxima tormenta *estallará* el Canal del Desagüe y anegará la capital. Qué importa, contestaba mi hermano, si bajo el régimen de Miguel Alemán ya vivimos hundidos en la mierda. La cara del Señorpresidente en dondequiera [...] *Escribíamos* mil veces en el cuaderno de castigo: debo ser obediente [...] Nos *enseñaban* la historia patria, lengua nacional, geografía del DF [...]. (Pacheco 1981: 10)

Sucesivamente la novela se atenderá sobre todo a las limitaciones del yo-narrado; aunque es el narrador adulto a quien se debe atribuir el conocimiento de la época y la organización de la narración, es la impresión subjetiva lo que domina la descripción como un todo. Así, por ejemplo, tras conocer a Mariana, es la perspectiva de Carlos niño que se impone en la narración:

Voy a guardar intacto el recuerdo de este instante porque todo lo que existe ahora mismo nunca volverá a ser igual. Un día lo veré como la más remota prehistoria.

Voy a conservarlo entero porque hoy me enamoré de Mariana. ¿Qué va a pasar? No pasará nada. Es imposible que algo suceda. ¿Qué haré? ¿Cambiarme de escuela para no ver a Jim y por tanto no ver a Mariana? ¿Buscar a una niña de mi edad? Pero a mi edad nadie puede buscar a ninguna niña. (*Ibid.*: 31)

En el segundo encuentro con Mariana, para citar otro ejemplo, ya no se proyecta una imagen de la habitación, como en la narración del primer encuentro, sino que la escena está focalizada en el niño y obsesivamente centrada en el diálogo entre él y la mujer. Es interesante notar que este foco de percepción-descripción borra todos los demás objetos; nada parece existir en la habitación más que la mujer. En tanto que la narración está focalizada en el yo-narrado y no en el yo-que-narra, la limitación cognitiva es responsable del alto grado de indeterminación en la descripción de la habitación. Al mismo tiempo, la restricción focal es responsable de la centralidad icónica de Mariana y determina el relieve simbólico de la declaración de amor de Carlos, que se yergue como una hazaña frente a la ausencia de detalles que restituyan una descripción del piso.

Constantemente, sin embargo, el narrador adulto hace oír su voz en la preocupación que tiene por recordar y entender la experiencia de entonces y por enriquecerla con elaboraciones acerca del entorno social en que se desarrolló. Al hablar de su hermano mayor el narrador afirma:

Héctor, quien lo viera ahora. El industrial enjuto, calvo, solemne y elegante en que se ha convertido mi hermano. Tan grave, tan serio, tan devoto tan respetable, tan digno de su papel de hombre de empresa al servicio de las transnacionales. Caballero católico, padre de once hijos [...] Pero en aquella época: sirvientas que huían porque el joven trataba de violarlas [...] enfermedades venéreas que le contagiaban las putas de Meave [...] un pleito de bandas rivales en el borde del río de la Piedad: a Héctor de una pedrada le rompieron los incisivos [...]. (*Ibid.*: 52)

En el final de la novela, un vuelco magistral pone literalmente en movimiento toda la narración, movimiento que, sin embargo, no es del orden de lo mimético, sino que se produce por medios puramente retóricos. La estrategia textual es la repetición modulada:

se vuelve a narrar lo mismo que se había narrado antes –la visita de Carlos a la casa de Mariana– sólo que ahora el acontecimiento adquiere otros tintes. Ante la noticia de la muerte de la joven, Carlos se precipita a su casa: “Corrí por la calle de Tabasco diciéndome, tratando de decirme: Es una chingada de Rosales, una broma imbécil, siempre ha sido cabrón [...] No me importa de que abra la puerta Jim. No me importa el ridículo. Aunque todos vayan a reírse de mí quiero ver a Mariana. Quiero comprobar que no está muerta. Llegué al edificio, me sequé las lágrimas con un clínex, subí las escaleras, toqué el timbre del departamento cuatro” (*Ibid.*: 64-65). La urgencia de ver a la mujer se torna en una impresión de movimiento paralizado que congela el tiempo ante la ausencia de la mujer en el piso y la negativa que Carlos recibe por parte de los nuevos inquilinos: “Esta es la casa de la familia Morales [...] No sé quién habrá antes aquí [...] Mientras hablaba la muchacha pude ver una sala distinta, sucia, pobre, en desorden. Sin el retrato de Mariana [...] ni la foto de Jim en el Golden Gate [...] En vez de todo aquello, La Última Cena en relieve metálico y un calendario con el cromo de La Leyenda de los Volcanes” (*Ibid.*: 65), y, más adelante “Toqué a todas las puertas. Yo tan ridículo con mi trajecito blanco y mi raqueta y mi Perry Mason, preguntando, asomándome [...] Olor a sopa de arroz, olor a chiles rellenos [...] Qué incongruencia mi trajecito blanco” (*Ibid.*: 66). A pesar de que es el narrador adulto quien reflexiona sobre la experiencia, y aunque es él y no el niño el que organiza el equivalente verbal de la experiencia, el movimiento narrativo que desplaza la perspectiva del yo-narrado al yo-que-narra es ya tan vertiginoso que es la perspectiva del niño la que sigue dominando.

Así en la repetición Mariana desaparece, el piso se vuelve inaccesible y la acción se congela en la reflexión del narrador adulto sobre lo imposible que resulta percibir de golpe todo aquello que acaba de describir: “Regresé a mi casa y no puedo recordar qué hice después. Debo de haber llorado días enteros. [...] Qué antigua, qué remota, qué imposible esta historia [...] Nunca sabré si el suicidio fue cierto.

Jamás volví a ver a Rosales ni a nadie de aquella época. Demolieron la escuela, demolieron el edificio de Mariana, demolieron mi casa, demolieron la colonia Roma [...] Todo pasó como pasan los discos de la sinfonola. Nunca sabré si aún vive Mariana” (*Ibid.*: 67-68). Como afirma Merleau-Ponty “lo imaginario está mucho más cerca y mucho más lejos de lo actual: más cerca por ser el diagrama de su vida en mi cuerpo, su pulpa o su revés carnal por primera vez expuestos a la mirada” (1986: 20).

Carlos adulto habla de manera diferida con respecto a Carlos niño, con lo cual, el horizonte del yo-narrado se amplía gracias a la contaminación con el del yo-narrador, necesariamente más amplio. Lejos de limitarse a lo estrictamente visual, según Gadamer, el horizonte

[...] es más bien algo en lo que hacemos nuestro camino y que hace camino con nosotros. El horizonte se desplaza al paso de quien se mueve. También el horizonte del pasado [...] se encuentra en un perpetuo movimiento [...] Ganar un horizonte quiere decir siempre aprender a ver más allá de lo cercano y de lo muy cercano, no desatenderlo, sino precisamente verlo mejor integrándolo en un todo más grande y en patrones más correctos. (1977: 375)

Al estar construido el protagonista a partir de un horizonte adulto al que se añade el que procede de la perspectiva del niño, en el personaje confluyen la voz narrante del presente y la perspectiva narrada del y sobre el pasado. Esto determina que Carlos niño adquiera aquella calidad intemporal propia de la imagen del infante divino, a la vez que una complejidad simbólica que lo aleja del personaje de Jorge y Fermín.

Si en la imagen del niño original “el mundo habla de su propia infancia; dice algo sobre sí mismo [...]” (Jung, Kerényi 70), la construcción del personaje como símbolo del niño divino remite, entonces, a la reflexión sobre el ambiente social mexicano de la década de los cincuenta, poniendo en escena, de manera contrastiva, las contradicciones que surgen de la desnacionalización económica y social y de la progresiva debilidad del nacionalismo cultural.

La imagen mítica del niño originario se reconstruye ahora en la figura de un niño mexicano moderno que experimenta su primer sentimiento amoroso como experiencia iniciática, y que se opone a la atmósfera de hipocresía social que envuelve a la clase media de aquellos años. Carlos no se niega a la nueva experiencia, sino que asume sobre sí toda la responsabilidad del sentimiento de amor, llegando a declararse a Mariana. El destierro emocional que caracteriza a los personajes contrasta con la plena conciencia y voluntad emocional del chico.

La citada incomunicabilidad que Carlos experimenta y, en particular, la referencia a la actitud de “pegar etiquetas a todo” que el niño tiene con las instituciones mexicanas, permiten dar un paso más en el análisis. En la “vuelta atrás” hacia la infancia puesta en escena en el camino marcado por los tres textos considerados se podría identificar la huella de cierto anhelo vanguardista hacia una edad primigenia. La operación de José Emilio Pacheco se relacionaría con la actitud que mueve las búsquedas estéticas del dadaísmo de ahondar la experiencia artística en la recuperación de un estadio infantil. No parece un caso que el nombre elegido por los artistas del cabaret Voltaire de Zurich, “Dada”, pertenece a los tartamudeos infantiles. Su renovación artística se propone, en primera instancia, como renovada pureza de experiencias, nueva condición primordial; de aquí la elección de imágenes simbólicas que rompen con el pasado gracias a su calidad de concluirse en sí mismos, es decir, a la ausencia de cualquier tipo de trascendencia. Dicho recurso refleja la angustia producida por el paso del tiempo, con lo cual acabar con la tradición y crear símbolos inmanentes equivale a una forma de rebelión hacia la razón confinada en las estructuras del tiempo.⁵⁸

⁵⁸ Como aclara Furio Jesi, el dadaísmo se defiende del tiempo y en cierta medida lo cura, la experiencia artística ahonda en la primordialidad de la condición infantil –del niño originario huérfano capaz de realizar hechizos pero amenazado por la naturaleza hostil–; el surrealismo, en cambio, identifica dicha condición con el abismo del inconsciente, el continuo refugio del tiempo, y por ese camino acoge la enseñanza del psicoanálisis (11).

En los textos considerados, sin embargo, la construcción de la figura del niño divino confiere un sentido totalmente diferente con respecto a los logros dadaístas; la evolución trastocada del personaje masculino hacia la infancia parece reflejar precisamente la misma necesidad de defenderse del flujo temporal, pero no rechazo, sino más bien como curación. El carácter epifánico que Kérenyi atribuye a la infancia de la deidad hace del infante original y los niños recién nacidos “los símbolos [...] del elemento intemporal de la creación y de la transformación” (Jung, Kerényi 73-78).

Desde una perspectiva más amplia, no parece un caso que el punto de llegada de un camino de recuperación, y tal vez de purificación, coincida con la última novela de Pacheco, puesto que a la figura del niño divino se asocia también la percepción de haber llegado al final de un ciclo. Como nota Jesi: “[...] nelle grandi svolte della storia della cultura, e soprattutto negli istanti in cui la crisi del sentimento religioso si fa sintomo e annuncio del finire di un ciclo, affiora dalle profondità della psiche l’immagine del fanciullo primordiale, dell’orfano. Ad essa sembra che l’animo umano affidi ciecamente le sue speranze, ed essa è sempre arbitra di metamorfosi” (13). El procedimiento de restauración de la etapa infantil, vinculada a la estructura mítica del infante divino, tal vez transfigure al hombre mexicano de su tiempo, quien denuncia una íntima percepción de la conclusión de una etapa, y se encuentra en la misma condición de desasosiego del huérfano primordial, porque atrapado entre el afán modernizador y la impuesta norteamericanización que caracteriza los años alemanistas y la exigencia de revisión del pasado como consecuencia de la matanza de Tlatelolco.⁵⁹

⁵⁹ Las políticas de Miguel Alemán (1946-1952) y de Ruiz Cortines (1952-1958) ven en la teoría y la práctica desarrollistas la manera de consolidar el capitalismo, según la fórmula indicada por Carlos Monsiváis “primero la acumulación de riquezas; quizá algún día, su reparto más conveniente” (1546). La copiosa afluencia de capitales extranjeros van adueñándose no sólo de la burguesía sino también de la sociedad mexicana en su conjunto. La desnacionalización patrocina también la cultura oficial que tendrá que carecer de rasgos singulares y deberá expresarse como la suma de

La infancia y el destino de orfandad del niño divino “no han sido hechos con la materia de la vida humana, sino de la materia con la que está constituida la vida del mundo [...] es como una anécdota que el mundo relata de su propia biografía” (Jung, Kerényi 70), con lo cual en la figura de Carlos como metáfora del niño divino parece quedar implícita el auspicio de una renovación tanto a nivel social como cultural.⁶⁰

personalidades que se adecúen al ritmo de la cultura occidental. El *American way of life* impera y se institucionaliza durante el sexenio de Adolfo López Mateo (1958-1964) llevando a que lo “mexicano” sea observado en muchos sectores como folklórico. La Revolución cubana a nivel político social y la “literatura del boom” a nivel literario serán los puntos de referencia de la ruptura que caracteriza la búsqueda “de la Onda” así como de la reflexión sobre el vínculo entre estética y compromiso ético. El movimiento estudiantil de 1968 y los seis puntos del pleito petitorio representan el reconocimiento social de la inexistencia de la democracia en México. El gobierno de Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970) liquida el movimiento con la matanza del 2 de octubre en la Plaza de las Tres Culturas y el encarcelamiento de los principales líderes. El acto genocida de Tlatelolco marca el final del mito desarrollista, el deterioro de una imagen optimista y milagrosa del país y el principio de un proceso de revisión crítica de los presupuestos de sus formas de gobierno y su cultura.

⁶⁰ Publicada en 1981, la novela antecede de poco años el derrumbe del Muro de Berlín y el cese de la Guerra Fría y parece preanunciar la transición definitiva de México a la democracia de los años noventa así como el pluralismo de voces literarias que llevan la experiencia cultural más cerca del mundo global y más lejos del terreno de la identidad de la patria, pluralidad que desembocará en el *Manifiesto del Crack* de 1996. Retomando los principios expresados por Italo Calvino en *Lezioni americane* (1964) –levedad, rapidez, exactitud, visibilidad y multiplicidad–, los escritores del *Crack* manifiestan su intención de abrirse al mundo y dejarse influenciar por autores de nacionalidades varias, colocándose en la tradición iniciada en México de modo abierto por Los Contemporáneos y la Generación de Medio Siglo. No hay una herencia temática en los autores del *Crack* sino la voluntad de dedicarse a los “temas sustanciales” que aborda la “literatura pura”. Los temas de la “literatura impura”, atribuidos a la literatura de la onda y el realismo sucio, “orbitan alrededor de los dominios anecdóticos derivados de las prácticas cotidianas. Los parámetros que rigen entonces, son el pragmatismo, la dictadura de las necesidades básicas, las actividades ateóricas, lo episódico de la existencia, el aquí-ahora, el pensamiento ligado a la acción” (Chávez, Santajuliana 42). En este sentido, los autores del *Crack* vuelven a poner en juego la discusión acerca de qué es lo literario en un momento en que la existencia

Como advierte Jesi, la orfandad reúne y concilia la experiencia de los terrores del hombre a la soledad primordial y la confianza en la posibilidad de un nuevo comienzo. La ausencia de la relación con los padres que hace de Carlos un huérfano, lo convierte también en el símbolo del final del ciclo empezado con su nacimiento; es el “ultimo della sua stirpe” predestinado a nombrar y evocar por última vez los elementos de su mundo, a la vez que encarna la posibilidad de una renovación (Jesi 11). En este sentido, el carácter individual de la iniciación adquiere un rasgo simbólico más amplio, abarcando el estatuto de experiencia colectiva.

Como destaca Jung, el niño surge de una situación conflictiva, de un “callejón sin salida”, con lo cual un aspecto fundamental vinculado a él es su carácter de futuro: “el niño es futuro en potencia. Por eso, la aparición del motivo del niño [...] suele significar una anticipación de desarrollos futuros, aunque a primera vista parezca tratarse de una formación retrospectiva” (Jung, Kerényi 109). A raíz de este aspecto, no parece casual que la maduración, y con ella el cumplimiento, del camino empezado con “La sangre de Medusa”, y llevado adelante en *El principio del placer*, se dé en *Las batallas en el desierto* gracias al regreso al estadio infantil. El niño, según André Bretón, sabe “algo que las convenciones de la cultura han pervertido” (15), certeza de conocimiento afirmada por Carlos en una de las últimas líneas de la novela: “[...] existió Mariana, existió Jim, existió cuanto me he repetido después de tanto tiempo de rehusarme a enfrentarlo” (Pacheco 1981: 67). Reapropiarse de lo perdido a través de la mirada hacia la experiencia primigenia implica una curación, porque resuelve el conflicto y “reconcilia al hombre con la realidad”, como dice Kerényi. Al mismo tiempo, en tanto “producto más precioso y más cargado de futuro de la

misma del libro y su destino se cuestionan, construyendo una literatura que no mira más hacia la sociedad sino hacia sí misma. La novela se alimenta de sí misma y busca sus temas y referentes en otras novelas. Para una profundización del tema se remite a los estudios de Ricardo Chávez Castañeda y Celso Santajuliana (2000), y al trabajo de Ricardo Chavez, Alejandro Estivill, Vicente Herrasti *et alii* (2005).

naturaleza primigenia”, el niño conlleva la posibilidad de volver a empezar, posibilidad que en la novela se concretiza en la fijación de la memoria personal en el acto de la escritura como “superior autorealización” (Jung, Kerényi 113).

En el tríptico narrativo considerado, José Emilio Pacheco parece trazar un camino hacia lo que Karoly Kerényi define con el término goethiano de “*Urphänomen*”, es decir el “fenómeno originario” que es posible encontrar en las componentes de la esfera de la muerte. Al mismo tiempo, dicho fenómeno remite al contacto con la muerte propia de la experiencia infantil y de los paisajes característicos de la niñez (Jesi 163). A través de la iniciación, los niños entraban al reino de los muertos y allí adquirían la “ciencia de los muertos” (Kerényi 1958) y luego volvían a nacer a la vida terrestre. El conocimiento total que alcanza el niño, en cuanto colocado en la frontera entre experiencia del ser y del no ser, dotado por lo tanto de una razón fronteriza, y donde mejor actúa el *Urphänomen* de Kerényi o el *paideuma creator* de Frobenius, es decir, la fuerza de con-moción. En *Las batallas en el desierto*, la primera experiencia del amor perturbador, la rebeldía a la familia y a la moral mexicana clase media de la época y, finalmente, el contacto con la pérdida de Mariana y su superación constituyen para Carlos una experiencia iniciática porque éste participa de la muerte estando vivo. El final de *Las batallas en el desierto* es ejemplificativo. Tras aprender Carlos del suicidio de Mariana, en el camino hacia el piso de la mujer, el niño se encuentra con una serie de imágenes que se cargan de un sentido mortífero: “[...] En vez de contestar me levanté, pagué con un billete de diez pesos y salí sin esperar el cambio ni despedirme. Vi la muerte por todas partes: en los pedazos de animales a punto de convertirse en tortas y tacos entre las cebollas, los tomates, la lechuga, el queso, la crema, los frijoles, el guacamole, los chiles jalapeños. [...] Vi la muerte en los refrescos [...] En los cigarros [...]” (Pacheco 1981: 64). La imagen mortífera, sin embargo, no constituye una presencia terrorífica, sino que, al ser accesible, se engloba en la vida y en la escritura, constituyendo su comienzo y su motor. La ausencia de

Mariana constituye la razón de la rememoración y del discurso. La novela rescata la derrota del personaje del primer cuento y condensa la rebeldía del adolescente que había sido el fulcro de la segunda novela y la iniciación y la superación del proceso de iniciación que se había quedado interrumpido en la novela antecedente.

La evolución de las dinámicas temáticas y narrativas, y de su carga simbólica, a lo largo de los tres textos de José Emilio Pacheco, desemboca en la última novela en la construcción del infante divino, “símbolo de la totalidad” (Jung, Kerényi 109) que resuelve la aporía que la mirada desencadena. A través del personaje niño y de sus vicisitudes, la novela supera el antagonismo de la alteridad radical que la reescritura mítica establece, poniendo dicha alteridad al servicio de la identidad. Si el conocimiento de la naturaleza humana como concomitancia de opuestos petrifica al ser humano que lo adquiere, esto no pasa en el caso de Carlos; como consecuencia de lo que *ve*, el niño *sabe* algo que antes desconocía. De la misma manera que mirar el rostro de Medusa y descubrir la verdadera esencia del ser humano coinciden, Carlos mira y “ve” el rostro de Mariana y descubre cuál es su verdadera esencia. Al elegir lo no familiar, Carlos se pone ante un conflicto que le permite acceder a la extra-ordinariedad de la experiencia. El amor que experimenta Carlos tal vez representa la realización de una estética de la existencia, que se afirma a pesar de las leyes éticas tradicionales y de las normas que adecuaban razón y sentimiento con las aspiraciones de respetabilidad de la clase media mexicana.

Paralelamente, también la mirada velada de la que se ha hablado en el capítulo anterior adquiere ahora otro sentido, es decir, como una mirada vedada no al protagonista sino que apunta allí donde los otros no pueden llegar. Provisto de un tipo de conocimiento superior con respecto a los demás que lo rinde en tanto niño “la criatura humana en su autenticidad perfecta” (Bretón 133), la figura de Carlos encarna, alcanza y representa la visión total que coincide a nivel narrativo con la totalidad de la visión y restituye a la mirada el estatuto de morada de ser y conocimiento.

Bibliografía

Bibliografía del autor:

- Pacheco, José Emilio (1966), “José Emilio Pacheco”, en *Los narradores ante el público*, México, Joaquín Mortiz, pp. 241-263.
- (1967), *Morirás lejos*, México, Joaquín Mortiz.
- (1972), *El principio del placer*, México, Era.
- (1977), *El viento distante*, México, Era.
- (1981), *Las batallas en el desierto*, México, Era.
- (1990), *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*, México, Era.
- (1990), “Nota: La historia interminable”, en *La Sangre de Medusa y otros cuentos marginales*, México D.F., Era, pp. 9-13.
- (1999), *La arena errante*, México, Era.
- (2000), *Tarde o temprano. (Poemas 1958-2000)*, Ana Clavel (ed.), México, Fondo de Cultura Económica.

Bibliografía crítica:

- Bockus Aponte, Barbara (1993), “José Emilio Pacheco, cuentista”, en Hugo Verani (ed.), *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 131-149.
- Borinsky, Alicia (1993), “José Emilio Pacheco: ciudades, memorias, poesías”, en José Miguel Oviedo (ed.), *Literatura Mexicana / Mexican Literature. Papers*, Philadelphia, University of Pennsylvania, pp. 170-189.
- Brescia, Pablo (1998), “Tan lejos, tan cerca: México en la voz de José Emilio Pacheco”, en Alfredo Pavón (ed.), *Si cuento lejos de ti (la ficción en México)*, Tlaxcala, UAT.
- Broad, Peter G. (2006), “¿Con quién hablo?: Autoridad narrativa

- en *Morirás lejos*”, en Pol Popovik Karic y Fidel Chávez Pérez (eds.), *José Emilio Pacheco. Perspectivas críticas*, Monterrey, Siglo XXI, pp. 242-256.
- Castañón, Adolfo (1993), “José Emilio Pacheco: duelos del aire”, *Arbitrario de la literatura mexicana*, México, Vuelta.
- Chávez Pérez, Fidel (2006), “Deseo de escritura y transgresión”, en Pol Popovik Karic y Fidel Chávez Pérez (eds.), *José Emilio Pacheco. Perspectivas críticas*, Monterrey, Siglo XXI.
- Colina de la, José (1958), “Reseña a *La sangre de Medusa*”, *Estaciones*, 3.12.
- Cluff, Russell M. (1987), “La inmutabilidad del hombre y el transcurso del tiempo: dos cuentos de José Emilio Pacheco”, en Russell M. Cluff *Siete acercamientos al relato mexicano actual México*, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 59-80.
- Dorra, Raúl (1983), “El tema del sujeto en *Morirás lejos*”, *Semiosis*, Jalapa, 11, pp. 111-143.
- (1993), “*Morirás lejos*: la ética de la escritura”, en Hugo Verani (ed.), *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*, México, UNAM, pp. 238-248.
- Duncan, Cynthia (1985), «The Fantastic as a Vehicle of Social Criticism in José Emilio Pacheco’s “La fiesta brava”», en *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, vol. 14, No. 2/3, pp. 3-13.
- Hoeksema, Thomas (1993), “Señal desde la hoguera: la poesía de José Emilio Pacheco”, en Hugo Verani (ed.), *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 81-101.
- Jiménez de Báez, Yvette, Morán Garay, Diana y Negrín, Edith (1979), *Ficción E Historia: La Narrativa De Jose Emilio Pacheco*, México, Colegio de México.
- Jitrik, Noé (2006), “La escritura y su secreto”, en Pol Popovic Karic & Fidel Chávez Pérez (coords.), *José Emilio Pacheco. Perspectivas críticas*, México, Siglo XXI Editores, pp. 71-83.
- Milton, John (1998), *Paradise Lost*, London, Longman.
- Morales Faedo, Mayuli (2006), “*Morirás lejos*: de la escritura a la reescritura (1967-1977)”, en Pol Popovik Karic y Fidel Chávez Pérez (eds.), *José Emilio Pacheco. Perspectivas críticas*, Monterrey, Siglo XXI, pp. 221-241.
- Negrín Muñoz, Edith del Rosario (1978), *Función del tiempo y el espacio en la narrativa de José Emilio Pacheco*, [tesis de maestría], México, UNAM.
- Olea Franco, Rafael (2006), “De la ansiedad de influencia: Borges en Pacheco”, en Popovik Karic, Pol y Chávez Pérez, Fidel *José Emilio Pacheco. Perspectivas críticas*, Monterrey, Siglo XXI, pp. 30-52.
- Paz, Octavio (1993), “Culturas y Natura”, en Hugo Verani (ed.), *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 16-17.
- Pérez López, María Ángeles (2004), “José Emilio Pacheco: microtextos en tiempos de penuria”, en Noguero, F., *Escritos disconformes: nuevos modelos de lectura*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 254-263.
- Popovic Karic, Pol y Chávez Pérez, Fidel (2006), *José Emilio Pacheco. Perspectivas críticas*, Monterrey, Siglo XXI.
- (2006), “La rebeldía y la derrota en *El viento distante* de José Emilio Pacheco”, en Pol Popovic Karic y Fidel Chávez Pérez (coords.), *José Emilio Pacheco. Perspectivas críticas*, Monterrey, Siglo XXI, pp. 101-118.
- Ramos, Jesús de (1992), *José Emilio Pacheco: poeta y cuentista posmoderno*, Indiana, Universidad de Notre Dame.
- Ríos Hernández, Brenda (2003), «“Cuando salí de La Habana, válgame Dios” de José Emilio Pacheco: Una lectura intertextual», en *El cuento en red. Revista electrónica de teoría de la ficción breve*, n.8, pp.49-56. http://148.206.107.15/biblioteca_digital/estadistica.php?id_host=10&tipo=ARTICULO&id=3299&archivo=10-244-3299jcl.pdf&titulo=
- Sánchez Osés, Eduardo (2002), *Las batallas en el desierto. Análisis crítico*, México D.F., UNAM.

- Van Rest, Monika (1978), “La sangre de Medusa: una nueva perspectiva mitológica”, en *Explicación de Textos Literarios*, 7.1, pp. 79-84.
- Verani, Hugo J. (1993), *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*, México, UNAM.
- (2006), “José Emilio Pacheco: umbrales de lo fantástico”, en Pol Popovik Karic y Fidel Chávez Pérez (eds.), *José Emilio Pacheco. Perspectivas críticas*, Monterrey, Siglo XXI, pp. 11-29.
- Zanetti, Susana (2002), “Lectura y reescritura en Morirás Lejos de José Emilio Pacheco”, en *La dorada garra de la lectura. Lectoras y lectores de novela en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo.

Bibliografía general:

- Agamben, Giorgio (1982), *Il linguaggio e la morte. Un seminario sul luogo della negatività*, Torino, Einaudi.
- Agamben, Giorgio, Ferrando, Monica (2010), *La ragazza indicibile. Mito e mistero di Kore*, Milano, Mondadori.
- Alexander, Jeffrey C. (ed.) (2004), *Cultural Trauma and Collective Identity*, Berkeley, University of California Press.
- Arendt, Hannah (2003), *Eichmann en Jerusalén: un estudio sobre la banalidad del mal*, Barcelona, Lumen.
- Barthes, Roland (1975), *Roland Barthes par Roland Barthes*, París, Seuil.
- (2004) *S/Z*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno.
- (2005), *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1980*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- (2010), *Fragmentos de un discurso amoroso*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.
- (2011), *Mitologías*, México, Siglo XXI.
- Baudrillard, Jean (1993), *La ilusión del fin. La huelga de los acontecimientos*, Barcelona, Anagrama.
- Benjamin, Walter (2003), “Sobre el concepto de historia”, en *Obras*, vol. II, Madrid, Abada.
- Bentham, Jeremy (1989), *El Panóptico*, Madrid, La Piqueta.
- Bennett, Jill (2005), *Empathic Vision: Affect, Trauma and Contemporary Art*, Stanford, Stanford University Press.
- Bravo, Víctor (1985), *Los poderes de la ficción. Para una interpretación de la literatura fantástica*, Caracas, Monte Ávila.
- Breton, André (2012), *El amor loco*, Madrid, Alianza.
- Brooks, Peter (1993), *Body Work. Objects of Desire in Modern Narrative*, Cambridge, Harvard University Press.
- Blumenberg, Hans (2000), *La legibilidad del mundo*, Barcelona, Paidós.
- (2003), *Trabajo sobre el mito*, Barcelona, Paidós.
- Butler, Judith (2010), *Mecanismos psíquicos del poder: teorías sobre la sujeción*, Madrid, Cátedra.
- Caillois, Roger (1962), *Medusa y Cía: pintura, camuflaje, disfraz y fascinación en la naturaleza y el hombre*, Barcelona, Seix Barral.
- Calvino, Italo (2009), *Lezioni americane*, Milán, Mondadori.
- Campbell, Joseph (2006), *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Campra, Rosalba (2000), *Territori della finzione: il fantastico in letteratura*, Roma, Carocci.
- Carreaga, Gabriel (1974), *Mitos y fantasías de la clase media en México*, México, Joaquín Mortiz.
- Caruth, Cathy (1995), *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Chávez Castañeda, Ricardo, Santajuliana Celso (2000), *La generación de los enterradores*, Nueva Imagen, México.
- Chávez Castañeda, Ricardo, Estivill, Alejandro, Herrasti, Vicente et alii (2005), *Crack: Instrucciones de uso*, De bolsillo.
- Colina, José de la & Larson, Ross (1977), *Fantasy and Imagination in the Mexican Narrative*, Tempe, Arizona State University Press.
- Curi, Umberto (2004), *La forza dello sguardo*, Torino, Bollati Boringhieri.

Damiani, Sara (2001), *Medusa. La fascinazione irriducibile dell'altro*, Bergamo, Edizioni Sestante.

Daniele, Daniela (ed.) (2003), *Undici settembre. Contronarrazioni americane*, Einaudi, Torino.

Di Blasio, Francesca (2001), *Teoria e pratiche dello sguardo. Percorsi nella letteratura inglese e americana*, Bergamo, Sestante.

Eco, Umberto (1985), *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani.

Erikson, Erik (1974), *Childhood and Society*, New York, Norton.

Foucault, Michel (1971), *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI.

— (1979), *Historia de la locura en la época clásica*, México, Fondo de Cultura Económica.

— (1991), “Verdad, Individuo y Poder”, en *Tecnologías del Yo*, Barcelona, Paidós.

— (2012), *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Madrid, Biblioteca Nueva.

Foster, Hal (ed.) (2008), *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós.

Freedman, Barbara (1991), *Staging the Gaze. Postmodernism, Psychoanalysis and Shakespearean Comedy*, Ithaca, Cornell University Press.

Freud, Sigmund (1975), *Moisés y la religión monoteísta*, Madrid, Biblioteca Nueva

— (1977), “La testa di Medusa”, en *Opere (1917-1923)*, vol. 9, Torino, Boringhieri, pp. 415-416.

— (1978a) “El creador literario y el fantaseo”, en *Obras Completas*, vol. IX, Buenos Aires, Amorrortu.

— (1978b), “El yo y el ello”, en *Obras Completas*, vol. XIX, Buenos Aires, Amorrortu.

— (1978c), “Lo inconsciente”, en *Obras Completas*, vol. XIV, Buenos Aires, Amorrortu.

— (2001), “Más allá del principio del placer”, en *Obras completas*, vol. XVIII, Buenos Aires, Amorrortu.

Fromm, Erich (1980), *El arte de amar*, Buenos Aires, Paidós.

Frontisi-Ducroux, Françoise (1995), *Du masque au visage*, París, Flammarion.

Gadamer, Hans-Georg (1977), *Verdad y método I*, Salamanca, Sígueme.

Gambazzi, Paolo (1999), *L'occhio e il suo inconscio*, Cortina, Milano.

García Gual, Carlos (1999), “Sobre la interpretación literaria de mitos griegos: ironía e inversión del sentido”, en *Mitos*, I, VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, Zaragoza.

Genette, Gérard (1989), *Figuras III*, México, Lumen.

— (1998), *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra.

Giglioli, Daniele (2011), *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Qodlibet.

Girard, René (1983), *La violencia y lo sagrado*, Barcelona, Anagrama.

González Valerio, María Antonia (2012), “Introducción”, en Luz Aurora Pimentel, *Constelación I. Ensayos de Teoría de la narrativa y Literatura Comparada*, México, UNAM.

Guillon, Micheline, Bettelheim, Bruno et alii (1973), *Psicología del torturador*, Buenos Aires, Rodolfo Alonso.

Heidegger, Martin (1996), “La época de la imagen del mundo”, en *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 1996.

— (1997), *Filosofía, ciencia y técnica*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria.

Howe, Feldman (1954), “The Origin and Function of the Gorgon-Head”, en *American Journal of Archaeology*, vol. 58, n°3, pp. 209-211.

Hinterhäuser, Hans (1998), *Fin de Siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Taurus.

Horney, Karen (1986), *Neurosis y madurez*, Buenos Aires, Psique.

Howe, Feldman (1954), “The Origin and Function of the Gorgon-Head”, en *American Journal of Archaeology*, vol. 58, n°3, pp. 209-211.

Isaacs, Susan (1943), “Naturaleza y función de la fantasía”, en Heimann, Paula, Isaacs, Susan y Riviere, Joan, *Desarrollos en psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós-Horm, pp. 71-114.

- Jackson, Rosemary (1981), *Fantasy, the Literature of Subversion*, Nueva York, New Accents. Trad. esp. *Fantasy, literatura y subversión*, Buenos Aires, Catálogos, 1986.
- Jameson, Frederic (2008), “Posmodernismo y sociedad de consumo”, en Hal Foster (ed.), *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós.
- Jesi, Furio (2002), *Letteratura e mito*, Einaudi, Torino.
- Jung, Carl Gustav, Kerényi Karoly (2004), *Introducción a la esencia de la mitología*, Madrid, Siruela.
- Kerényi, Karoly (1958), *Los héroes griegos*, Girona, Atalanta.
- (1994), *Los dioses de los griegos*, Buenos Aires, Monte Ávila.
- Kristeva, Julia (1974), “La productividad llamada texto”, en AA.VV., *Lo verosímil*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- LaCapra, Dominick (2005), *Escribir la historia, escribir el trauma*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Lacan, Jaques (1975), “El tiempo lógico y el aserto anticipado”, en *Escritos*, vol. I. México: Siglo XXI.
- (1995), *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós.
- (2003), “El estadio del espejo”, en *Escritos*, Buenos Aires, Siglo XXI, pp. 86-93.
- (2009), “Más allá del «principio de realidad»”, en *Escritos I*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- Langmanovich, David (1996), “Hacia una nueva teoría del microrrelato hispanoamericano”, en *Revista Interamericana de Bibliografía*, vol. XLVI, n° 1-4, pp. 19-37.
- Lefebvre, Maurice J. (1965), *L'image fascinant et le surréel*, Paris, Plon.
- McGann, Jerome J. (1972), “The Beauty of Medusa. A Study in Romantic Literary Iconology”, en *Studies in Romanticism*, 11, 3-25.
- Meletinski, Eleazar M. (2001), *El mito. Literatura y folclore*, Madrid, Akal.
- Merleau-Ponty, Maurice (1966), *Lo visible y lo invisible*, Barcelona, Seix Barral.
- (1971), *La prosa del mundo*, Madrid, Taurus.
- (2002), *El mundo de la percepción: siete conferencias*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Mildonian, Paola (2001), *Alterego. Racconti in forma di diario tra Otto e Novecento*, Venezia, Marsilio.
- Molloy, Sylvia (1991), “Historia y fantasmagoría”, en *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Enriqueta Morillas.
- Moore, Suzanne (1989), “Here’s Looking at You, Kid!”, en Gamman, Marshment (eds.), *The Female Gaze: Women and Viewers of Popular Culture*, London, The Women’s Press, pp. 44-59.
- Musil, Robert (1976), *Tagebücher*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt.
- Ovidio Nasón, Publio (1983), *Metamorfosis*, trad. Ana Pérez Vega, Barcelona, Bruguera.
- Pellizer, Enzo (1991), *La peripezia dell’eletto: racconti eroici della Grecia antica*, Palermo, Sellerio.
- (1992), “Narciso e le figure della dualità”, en Maurizio Bttini (coord.), *La maschera, il doppio e il ritratto*, Bari, Laterza.
- Píndaro (1983), *Odas*, Madrid, Navarro.
- Pimentel, Luz Arora (2012), *Constelación I. Ensayos de Teoría narrativa y Literatura Comparada*, México, UNAM.
- Platón (2003), *Diálogos. Obra completa*, Madrid, Gredos.
- Recalcati, Massimo (2001), *Il vuoto e il resto. Il problema del Reale in Lacan*, Milán, CUEM.
- Rella, Franco (2003), *Miti e figure del moderno*, Milano, Feltrinelli.
- Reis, Roberto (1980), “O fantástico do poder e o poder do fantástico”, en *Ideologies and Literature*, 134, pp. 3-33.
- Reisz, Susana (2001), “Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales”, en Roas, David (ed.) (2001), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco Libros, pp. 193-222.
- Ricoeur, Paul (1996), *Sí mismo como otro*, Madrid, Siglo XXI.
- (2003), *Crítica y Convicción*, Madrid, Síntesis.
- (2004), *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Roas, David (ed.) (2001), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco Libros.

- Sontag, Susan (2003), *Regarding the Pain of Others*, New York, Farrar, Straus & Giroux Inc.
- Stanzel, Franz (1971), *Narrative Situation in the Novel*, Bloomington y Londres, Indiana University Press.
- (1984), *A Theory of Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Uspensky, Boris (1973), *A Poetics of Composition. The structure of the Artistic Text and Typology of Compositional Form*, Berkeley, Los Angeles y Londres: University of California Press.
- Vattimo, Gianni (2003), *El sujeto y la máscara. Nietzsche y el problema de la liberación*, trad. de Jorge Binaghi, Barcelona, Península.
- Vernant, Jean-Pierre (1985), *La mort dans le yeux: Figures de l'Autre en la Grèce ancienne*, París, Hachette.
- Williams, Raymond L. y Rodríguez, Blanca (2002), *La narrativa posmoderna en México*, Xalapa, Universidad Veracruzana.
- Winnicott, Donald W. (1994), *Juego y realidad*, Barcelona, Gedisa.
- Wittengenstein, Ludwig (1977), *Wermischte Bemerkungen*, Frankfurt, Suhrkamp.
- Scarry, Elaine (1985), *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, Oxford, Oxford University Press.
- Sanmartín, José (2004), *El laberinto de la violencia. Causas, tipos y efectos*, Barcelona, Ariel.
- Todorov, Tzvetan (2004), *Poética estructuralista*, Madrid, Losada
- Zambrano, María (1987), *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid, Alianza.
- Zavala, Lauro (1999), “El cuento clásico, moderno y posmoderno (Elementos narrativos y estrategias textuales)”, en *Cuento y figura. La ficción en México*, Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala, Serie Destino Arbitrario, n.17, pp. 51- 61.

Índice

Prólogo, por *Eduardo Ramos-Izquierdo* ...11

Introducción ...15

VARIACIONES ...29

La vista desautorizada: *La cautiva*,
Algo en la oscuridad, *El viento distante* ...39

Distorsiones: *Shelter*, *El torturador* ...57

Espejos vacíos: *El parque hondo*, *Tarde de agosto*
El castillo en la aguja, *La reina* ...83

Miradas en juego: *Civilización y barbarie*,
La fiesta brava ...109

CONSTELACIÓN ...131

El escudo de Atenas ...139

La huella de la Gorgona ...151

Hacia el niño divino ...175

Bibliografía ...197

