

La celebración de la belleza en “Retrato”. Hacia una poética del voyeur

Maritza M. Buendía*

Resumen

Según Paul Ricoeur, el concepto de *símbolo* se divide en un primer nivel explícito y evidente, que compete al área del lenguaje, y en un segundo nivel implícito, que atañe al excedente de sentido. Entre otros, este segundo nivel se hermana con los conceptos de lo *sagrado* y del *erotismo*. A partir de ello, y siguiendo la propuesta metodológica que establece Gloria Prado con relación a los cinco niveles hermenéuticos, propongo un análisis hermenéutico del cuento “Retrato”, de Juan García Ponce, con el fin de ubicar su textura simbólica y situar el concepto de *belleza* como uno de los elementos constitutivos de la poética del *voyeur*.

Palabras clave: hermenéutica, literatura, *voyeur*, belleza.

Abstract

According to Paul Ricoeur, the concept of *symbol* divides into an explicit and evident first level, which pertains to the area of language, and into an implicit second level, which regards the excess of sense. Parting from this, and continuing with the methodological proposal which Gloria Prado establishes

* Doctora en humanidades-literatura, UAM-Iztapalapa; área de investigación: poéticas de la transgresión. Estudios de hermenéutica y hermética, Universidad Autónoma de Zacatecas; [mmbuendia@hotmail.com].

in relation to the five hermeneutic levels, I propose an hermeneutic analysis of a story by Juan García Ponce “Portrait”, with the finality of locating its symbolic texture and to situate the concept of beauty as one of incorporating elements of the voyeur poetic.

Keywords: hermeneutica, literature, *voyeur*, beauty.

Mi fascinación por la narrativa de Juan García Ponce parte de un desconcierto: la oferta ante un mundo que en apariencia resulta ajeno a mi tiempo y a mi circunstancia y que, no obstante, ejerce su poder de seducción. Desde la primera lectura noté un desafío: como si un algo más adentro me invitara a examinar las palabras con detalle, como si esas mismas palabras hicieran surgir las preguntas. “El esfuerzo de comprensión empieza así”, explica Hans-Georg Gadamer, “cuando alguien encuentra algo que le resulta extraño, provocador, desorientador” (1993:182).

Sí, ante García Ponce sólo percibo el desconcierto. Pero es éste un desconcierto que ambiciona y que pretende alcanzar la comprensión, de ahí las primeras preguntas: ¿cómo leer a García Ponce?, ¿desde dónde?, ¿cómo enfrentar la lectura de mi mundo a la lectura de otro mundo que en apariencia no me pertenece? Me detengo: necesito inaugurar alianzas, abrazar el texto, estar dispuesta a perderme en él, participar en su porción de dolor y de gozo para emerger tocada, conmovida. Es indispensable transformar el acto de lectura en una coincidencia.

Para ello, apoyada en la hermenéutica como herramienta que permite el análisis de la obra literaria y el develamiento de los mundos posibles a los que apunta el texto (mundos posibles entendidos como referentes), me centraré en la búsqueda de la textura simbólica de “Retrato” para demostrar cómo la celebración de la belleza y la importancia de la mirada se convierten en registros de lo sagrado.

Cabe exponer primero la suerte peculiar de “Retrato”. Hasta el momento no he localizado algún estudio acerca de él, lo que puede ser causa de dos motivos: o la crítica se ha centrado en otros textos o “Retrato” ha sufrido descuidos de edición. En *Cuentos completos*

(1997), recopilados por Seix Barral, el título del cuento no se localiza en el índice, aunque el cuento sí está publicado en el libro, después de “Rito”. Pero en la obra reunida, editada por el Fondo de Cultura Económica, “Retrato” no aparece ni en el índice ni en el interior del libro. Quizá por esto la crítica lo mantiene en el olvido, motivo que lo vuelve terreno virgen para el análisis. Uno de mis objetivos, por tanto, es rescatar a “Retrato” del olvido y situar su relevancia dentro de la obra de García Ponce.

Al igual que la pregunta de la que parte todo ejercicio hermenéutico, la conjetura para Paul Ricoeur es el arranque para la comprensión: el intérprete presupone una serie de posibilidades a comprobar, da principio a un proyecto que irá redefiniendo. El intérprete descubre que es una quimera recrear la supuesta situación del autor: es ilusorio volver a sus sentimientos y pensamientos, a las condiciones en las que se produjo el texto. Hay que empezar por el texto mismo y conjeturar a partir de él, ahí la conjetura halla su origen.

La relevancia del texto se vuelve entonces capital. Los círculos concéntricos, de los que habla Gadamer para construir el proceso de comprensión, sufren con Ricoeur un reacomodo: la situación del autor es intrascendente; los mundos posibles a donde el texto se dirige son los relevantes. El texto está mudo en cuanto a su autor, pero abierto a la referencia.

El significado del texto no está detrás del texto, sino enfrente de él; no es algo oculto, sino algo develado. Lo que tiene que ser entendido no es la situación inicial del discurso, sino lo que apunta hacia un mundo posible, gracias a la referencia no aparente del texto. La comprensión tiene que ver menos que nunca con el autor y su situación. Intenta captar las proposiciones del mundo abiertas por la referencia del texto (Ricoeur, 1999:100).

Y es ésta la intención cuando se habla de la celebración de la belleza como uno de los elementos constitutivos de la poética del *voyeur*; dilucidar su mecanismo responderá la pregunta interpretativa, proyecto o conjetura que busca argumentarse interpretativamente.

Al igual que la metáfora, el símbolo cuenta con su lado semántico que se presta al análisis lingüístico; no obstante, subsiste en él un excedente de sentido que se opone a la significación literal aunque sea el reconocimiento de lo literal, su residuo, el que concede percibir su estrato mayor: el símbolo contiene aún más sentido que el meramente literal. Además, “para aquel que participa del sentido simbólico, realmente no hay dos sentidos [...] sino más bien un solo movimiento [...] El símbolo [...] nos asimila a lo que de tal modo es significado” (Ricoeur, 1999:68-69).

Aquí la diferencia entre símbolo y metáfora. Ricoeur no pretende homologarlas para dilucidar ingenuamente en torno a ellas; una y otra comparten estructuras de doble sentido y un primer sentido semántico y explícito, pero el símbolo nunca se transforma en metáfora. Es el “carácter confinado de los símbolos el que establece toda la diferencia entre el símbolo y la metáfora. Esta última es una invención libre del discurso; aquél está ligado al cosmos” (Ricoeur, 1999:74). El símbolo establece correspondencias entre el hombre, las cosas y el cosmos. Si bien el símbolo cuenta con un primer sentido explícito y evidente, en el que “las metáforas son sólo la superficie lingüística” (1999:82), existe algo “que pide ser llevado en símbolos al lenguaje, pero que nunca pasa a ser lenguaje completamente” (1999:76). Ese algo siempre es “poderoso, eficaz, enérgico”: es el universo de lo sagrado, eso que el lenguaje capta como “espuma”. Por eso, “decir algo de algo” (2009:24) es interpretar, mas decir algo sobre ese excedente de sentido es quedarse literalmente sin palabras, sin aliento y fascinado ante el estrato no lingüístico del símbolo.

El asunto, en cuanto a una hermenéutica del texto literario (equivoco por ser un discurso simbólico y metafórico y, por tanto, polisémico), compete entonces al problema de la referencia. Ricoeur asegura: “La hermenéutica no es otra cosa que la teoría que regula la transición de la estructura de la obra al mundo de la obra. Interpretar una obra es desplegar el mundo de su referencia” (2001:292). Es justamente esa referencia la que se busca desplegar cuando se habla de una poética del *voyeur*. Localizar esa referencia es localizar también la textura simbólica del texto, poseer “la arquitectura del sentido”. Al vincular el sentido primero con el sentido segundo (sin

importar que el primero oscurezca o manifieste al segundo) se realiza el trabajo de interpretación, el que se sustenta en la revelación de la textura simbólica.

Ricoeur centra tres zonas de emergencia del símbolo: la cósmica, la onírica y la poética. Según Gloria Prado (1992), el discurso poético es en sí mismo simbólico y en él convergen las otras dos zonas de emergencia (la cósmica y la onírica), aunque no siempre se den de manera evidente ni simultánea. Tomando en cuenta que “el sueño es la mitología privada del durmiente, y el mito, el sueño despierto de los pueblos” (Ricoeur, 2009:9), el análisis del sueño es una herramienta que ayuda a conocernos mejor. El que sueña, una vez despierto, trata de llevar a las palabras eso que ha soñado, produce así un relato de su sueño que no es el sueño en sí, pues su relato está empañado por la autocensura. El objetivo del analista es revelar el deseo del soñante oculto en su relato a través de la producción de un segundo texto.

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

El relato del sueño y el relato literario son análogos: ambos se sustentan en la oposición de dos interpretaciones (la del significado literal que conduce al excedente de sentido), ambos comparten una dimensión lingüística que permite elaborar una semántica de los símbolos y una dimensión no lingüística que “se refiere intencionalmente a alguna otra cosa” (Prado, 1992:49). Intención provocada por el autor. Referencia que se desprende de la obra.

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

ser”. Se entiende que lo sagrado es algo “flotante” que se avista en los mitos y en los ritos, también en la fábula y en el cuento; la fábula es la “defensa contra la angustia” que experimenta el hombre separado ya de lo sobrenatural, de lo natural y de lo humano. “El mito se nos presenta siempre en forma de relato”, de ahí que se asemeje al cuento: ambos son capaces de desplegar los signos de lo sagrado (tiempo, espacio, fiesta, etcétera). Más aún: si acudimos a los mitos o a los cuentos que abordan la simbólica del mal, “veremos que a través de su función simbólica descubren y manifiestan el lazo que une al hombre con lo sagrado”, y claro está que “Retrato” aborda una simbólica del mal. Y es que “el mal”, aclara Ricoeur, “es la experiencia crítica por excelencia de lo sagrado” (Prado, 1992:103-107).

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

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

Es evidente el hecho de que el erotismo vive en el mundo, con nosotros, en nuestro día a día, pero la rutina, el automatismo, nos impide apreciarlo a cabalidad. Ahí la importancia de García Ponce, quien toma el erotismo que vive en su mundo, ése que se percibe en la ciudad de México y que lo ubica al interior de la Generación de Medio Siglo, y lo lleva a su literatura. Ahí reconfigura su textura simbólica para que un nuevo erotismo se haga patente: aquél que,

gracias a la mirada, se vincula con la experiencia de lo sagrado. El erotismo es y ya no es el mismo: es erotismo, sí, ahora también literatura. El lector (extrañado, desconcertado) se detiene ante él y traduce: devela lo develable del símbolo erótico y, ante su excedente de sentido, enmudece.

“Todo erotismo es sagrado”, escribe Bataille; sin embargo, “encontramos los cuerpos y los corazones sin entrar en la esfera sagrada propiamente dicha” (Bataille, 1997:96). ¿Pero qué tipo de erotismo se necesita para arribar a lo sagrado? ¿Es posible acceder a ello? Basta con recordar quizá cómo Camila, personaje femenino de “Retrato”, se convierte, a través de una serie de artilugios, en el objeto de un interdicto. El cuerpo de la mujer es el receptáculo que manifiesta lo sagrado: la belleza que se afirma en el cuerpo de Camila.

El elemento con el que inicia y concluye la poética del *voyeur* es la celebración de la belleza, la que desemboca en una serie de cualidades que deben reunir tanto el personaje masculino como el femenino, núcleos de una relación voyeurista. Es evidente: no cualquier personaje cuenta con los atributos para ser un *voyeur* ni cualquiera es apto a ser contemplado. Hay una constante: la mujer es la depositaria y la portadora de la belleza, el hombre atestigua esa belleza como si de una presencia se tratara. La belleza adquiere calidad de peso y de movimiento, *es* —a pesar de su esencia intangible y confusa— un algo que toca la conciencia y los sentidos, un algo que en seguida se evapora. Cuando se muestra, no queda más remedio que arrojarse en ella, pues, “¿para qué se narra si no es para celebrar a figuras tan adorables como Camila?” (García Ponce, 1997:336).

El primer nivel hermenéutico conduce a la estructura narrativa. Presentada, en una primera instancia, como un cuento de hadas, se asiste al relato de un personaje y de una historia fuera de lo común: Camila, la protagonista, nace en Singapur, el padre se suicida, llega un padrastro, etcétera. Desde un inicio, el narrador da cuenta de su fascinación, la que regirá cada una de sus acciones y decisiones: “¡qué irresistible puede ser considerar a una niña bellísima e infeliz como en los cuentos de hadas!” (García Ponce, 1997:338).

Durante más de la mitad del cuento se cree que el narrador es omnisciente hasta que paulatinamente se evidencia un narrador

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

Un hecho importante marca el cambio: la llegada de Camila en la vida del narrador, “su aparición fue la más fulgurante revelación de la belleza que he tenido en mi vida” (García Ponce, 1997:357). La belleza se asume como un centro. Toda aparición de un centro, según Mircea Eliade, actúa como característica indispensable para que se produzca el fenómeno de lo sagrado (1998:334). A raíz de ello, la vida del narrador se aglutina en un único tiempo: es imposible hablar ya de un pasado, de un presente o de un futuro cuando la vida se detiene y subsiste eternamente fija. Además, el advenimiento de Camila en la vida del narrador coincide también con el centro de la narración, estado que remarca la indisoluble (o inexorable) unidad de los distintos planos: es absurdo separar la escritura de la vida.

“Llego ahora al inefable centro de mi relato” (García Ponce, 1997:356), asegura el narrador. En adelante, se precipita un desmoronamiento, un final sorpresa que cierra la estructura del cuento: con una antena de un coche Camila asesina a la mujer del narrador; el narrador se culpa por el asesinato y es encarcelado. Desde una celda, el recuerdo de Camila lo lleva a escribir su historia, vuelve así a vivir lo vivido, vuelve a padecerlo y a disfrutarlo. Desde ahí aguarda su llegada.

En torno a Camila se confabulan símbolos: la puerta del departamento por donde ella entra es la entrada al paraíso. Hay un antes y un después de esa puerta, un tiempo y un espacio que se abre y se

suspende. La puerta ya no es cualquier puerta: Camila, su belleza, la mirada del narrador, elevan esa puerta al rango de una hierofanía. La puerta incorpora en el mundo algo ausente, latencia que pugna por emerger. La belleza es un elíxir o la varita mágica de un genio perverso: transforma lo ordinario en extraordinario, aunque lo extraordinario intimide.

La experiencia de lo sagrado afirma: aquí es allá; los cuerpos son ubicuos; el espacio no es una extensión, sino una cualidad; ayer es hoy; el pasado regresa; lo futuro ya aconteció. Si se examina de cerca esta manera de pasar que tienen tiempo y cosas, se advierte la presencia de un centro que atrae o separa, eleva o precipita, mueve o inmoviliza (Paz, 1998:126).

Al interpretar el texto manifiesto se obtiene el contenido latente, segundo nivel hermenéutico: el asunto principal del cuento es, precisamente, la celebración de la belleza gracias a la mirada del narrador. Las largas descripciones de Camila, el enumerar sus cualidades físicas (sus largas piernas, sus manos delicadas, su estrecho talle, sus altos y pequeños pechos, su interminable cuello, su perfecta melena rubia aún desordenada), el mostrarla como un personaje “libre”, sin profesión ni meta alguna que la hagan ir en contra de sus instintos, remite a una de las influencias principales de García Ponce: Nabokov. De inmediato, esta influencia se convierte en un referente, mundo posible hacia donde el texto se abre en un juego de espejos casi infinito. Detrás de Camila, de García Ponce y de Lolita, de Nabokov (2006) se hace un llamado a otros referentes, a aquéllos que atañen al mito de la sirena, a la configuración de elementos que edifican a la mujer como símbolo: ninfa o níñfula.

Aun cuando algunos personajes femeninos de García Ponce sobrepasan el requisito de la edad –del que habla Nabokov–, todas mantienen rasgos de su anterior estado de níñfulas: cierta inocencia, cierta disposición.

Con el despliegue de sus rasgos físicos como si de un exceso se tratara, las ninfas perturban la razón de los hombres, quienes son capaces de cometer asesinatos o de volverse locos. Estos hombres son diestros en *per-vertir* la “normalidad” y las “buenas costumbres”,

diestros en concretar las historias que imaginan tatuadas en el cuerpo de las nínfulas: ellas, quizá desde antes de su nacimiento, están predestinadas a algo mayor, algo que sobrepasa la cotidianidad del trabajo que atenta el plano de la realidad.

Los hombres que contemplan a las nínfulas no pueden más que permanecer en silencio; luego, utilizan la descripción como el recurso que les autoriza un acercamiento. Mas la descripción (aun el contacto sexual) termina en digresión: “a ella, como siempre, nada la tocaba. Su belleza seguía siendo la misma. Era una forma de belleza a la que los años le daban una diferente expresión sin cambiar su esencia” (García Ponce, 1997:355). El hombre, mudo testigo de tanta exhibición, se torna adicto y, con naturalidad, se transforma en *voyeur*. La complejidad de su pensamiento desemboca en el tercer nivel hermenéutico, en el que se reflexiona “sobre la interpretación hecha de lo interpretado y sobre lo mismo interpretado” (Prado, 1992:34).

Camila es una nínfula: indescifrable y melancólica, ingenua y vulgar. Su belleza seduce, aprisiona. El narrador afirma su carácter de ninfulez a través de varias fotografías de su infancia: desde entonces hay algo de “irresoluble misterio en la absoluta belleza de su rostro” (García Ponce, 1997:337). Hay aquí una idea vital: la belleza es absoluta, lo que es absoluto es sagrado, lo que es sagrado es un misterio.

Camila es alguien (o algo) para detallarse, para no querer salir de ahí a pesar de la tortura. A la manera del género del cuadro vivo de Klossowski, todo se dispone a su servicio: las faldas tableadas, los suéteres, los mocasines, los pantalones ajustados y hasta su signo zodiacal trabajan como elementos decorativos que configuran su cuerpo como si se tratara de un altar viviente. Accesorios que brindan (y complementan) un homenaje al cuerpo, a la belleza que ahí se deposita y que lo hace exclusivo.

Gracias al *voyeur* hay un culto a la belleza: Camila en pijama, Camila juega tenis, Camila vestida de novia, Camila sangra en una tina de baño, Camila lee encima de un sillón, Camila enojada, Camila triste. La belleza es en sí misma un espectáculo, prodigalidad que se regala al espectador atento, es la vida que se confirma y se ofrece a la contemplación. No obstante, este aparente actuar desinteresado —esta sobreabundancia que juega a obsequiarse sin recibir nada a cam-

bio— alberga su lado oscuro: la suspensión que se obtiene mediante las descripciones es sólo una imagen y una imagen es algo difuso, impalpable. Entonces, ¿cómo hacer de ello un retrato?

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

Klossowski lo explica:

[...] si el género del cuadro vivo no es más que una manera de comprender el espectáculo que la vida se da a sí misma, ¿qué nos muestra ese espectáculo sino a la vida reiterándose para volver a asirse en su caída [...]? pero la reiteración de la vida por sí misma sería desesperada sin el simulacro del artista que, al reproducir ese espectáculo, llega a liberarse él mismo de la reiteración [...] No se trataba simplemente de una imitación del arte por la vida [...] La emoción que se buscaba era la de la vida que se da en espectáculo a sí misma, la vida que queda en suspenso... (1998:16-18).

Para comprender el “espectáculo que la vida se da a sí misma”, el cuadro vivo debe ser violento: al retenerse, la vida se reafirma como tal cuando sugiere su desmoronamiento; sugiere, mas no se desmorona, no por completo, lo que significa cuestionar a la vida e invocar a la muerte. Para no malgastarse, la reiteración de la vida debe ser controlada por la astucia del narrador (*voyeur* que se perfila como artista), quien dirige y dispone los elementos del espectáculo.

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

Una serie de transgresiones sella su vida: boda, divorcio, intentos de suicidio, asesinato. “Mi asedio a su belleza fue inalcanzable” (García Ponce, 1997:358), expresa el narrador antes de ser encarcelado. La historia transcurre con lentitud: la experiencia del mal no brota sin un periodo de incubación. El narrador se perfecciona como el *voyeur*

artista que intenta fijar en un retrato el incesante movimiento de la belleza. Tarea y delirio.

Cuando el personaje femenino admite que le gusta ser visto, se evidencian también otra serie de peculiaridades: un pasado que se abruma por una fuerte actividad sexual, relaciones antiguas que bosquejan una necesidad de sometimiento, un físico colmado de cualidades para ser contemplado, una vida alejada de un trabajo rutinario. Debido a que, por lo general, el narrador despliega las cualidades femeninas, suelen eludirse las cualidades del *voyeur*, así como los datos de su vida pasada. Sin embargo, hay algo claro: el *voyeur* es un curioso, trama y confabula el método que vulnere los interdictos y lo haga probar sus límites y los de su pareja. El personaje femenino descubre su capacidad de entrega, la permanencia de la unidad a pesar de —o gracias a— la disolución. El personaje masculino se complace en corroborar y hacer surgir las facetas de su pareja por el deseo de agotar sus posibilidades.

Como uno más de sus referentes, se despliega otro mundo posible cuando se descubren los ecos de Musil en García Ponce. La relación entre Claudine y su marido —en “La culminación del amor”—, su ambiente apacible en medio de tazas de té y comentarios de novelas, ejemplifica lo anterior. La unión de la pareja está predeterminada por la escenografía, el acomodo de los muebles y la pausada narración que evocan un tiempo suspendido y prolongado en un lento transitar (cuadro vivo). Más allá del contacto físico, la unión se proyecta en el hecho de compartir un espacio: una casa, un cuarto, una cama. “Unidos, pese a estar tan lejos el uno del otro, en una unidad que casi se podía captar con los sentidos” (Musil, 1982:14).

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

En este relato, el lector desconoce los pensamientos del marido: Musil explica el cúmulo de percepciones experimentadas por Clau-

dine, motivo por el cual más que tipificar al *voyeur* es el manejo del papel femenino, el reconocer su incapacidad de traicionar traicionando, lo que resalta. De igual manera, a partir de que se establece el lazo de la mirada entre los personajes principales, Camila es incapaz de traicionar al narrador, aunque su paso despierte la envidia y el deseo de otros hombres.

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

Así, en la relación entre el hombre y la mujer, por ejemplo, el deseo es humano si uno desea no el cuerpo, sino el Deseo del otro, si quiere “poseer” o “asimilar” el Deseo tomado en tanto que Deseo, es decir, si quiere ser “deseado” o “amado”, o más todavía: “reconocido” en su valor humano, en su realidad de individuo humano (Kojève, 1987:14).

Llegado el momento, uno de los dos debe ceder, satisfacer el deseo del otro y reconocerlo, de ahí la condición humana: “el hombre no es jamás hombre simplemente. Es siempre, necesaria y esencialmente, Amo o Esclavo” (Kojève, 1987:16). Pero aun cuando el esclavo reconozca a su amo, se entabla una relación unívoca: el amo, después de demostrar su superioridad, es reconocido por alguien a quien él no reconoce, pues –para él– el esclavo carece de “realidad y dignidad humanas”. El amo es reconocido por una cosa, no por un semejante: “Si el hombre no puede ser satisfecho sino por el reconocimiento, el hombre que se conduce como Amo no lo será jamás. Y dado que al principio el hombre es ya Amo o Esclavo, el

hombre satisfecho será por necesidad esclavo” (Kojève, 1987:27). Cuando el amo obliga a trabajar al esclavo, el trabajo convierte al esclavo en “amo de la naturaleza”, lo que provoca su liberación: “Al liberar al Esclavo de la Naturaleza, el trabajo lo libera de sí mismo, de su naturaleza de Esclavo y, en consecuencia, lo libera del Amo” (Kojève, 1987:30).

El *voyeur* es reconocido en la obediencia de su pareja. Ella, subordinada y solidarizada en su papel de esclava, respeta sus leyes y las engrandece, magnifica su dependencia. Emanada luego la inversión: el amo es el esclavo del esclavo. Bajo el consentimiento o la falta de alternativas del *voyeur* vuelto esclavo, la mujer deviene ama de su esclavitud. Todo porque la belleza, que ya de por sí es un artificio, se hermana a otro artificio para bien entramarse: la seducción.

¿Pero quién seduce a quién? ¿El *voyeur*, con su complejo pensamiento y su abrumadora inteligencia? ¿La mujer, con la descarada manifestación de su belleza? ¿O son el *voyeur* y su pareja simples instrumentos de un algo superior? La belleza cautiva arrebató las palabras, aproxima a la muerte. El narrador de “Retrato” lo expone así:

Para mí fue, desde el principio, desde el instante en que entré por la puerta del departamento de mi amigo que se convirtió así en la puerta del paraíso, el absoluto, único y radical centro del mundo, la realidad que se ignora a sí misma y encierra todos los posibles sentidos desde su ignorancia. Pero esta súbita y aterradora revelación que convertía al hombre libre que yo creía ser en un miserable y feliz esclavo, traía consigo algunos problemas (García Ponce, 1997:357).

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

piación es un doble encuentro que da sentido a la vida: del hombre con los objetos, del hombre con su existencia (Ricoeur, 2009:43).

El cuarto nivel hermenéutico no es un salto de un nivel a otro, es un *continuum*, una ruta natural. El intérprete reconoce un mito más que atañe a la tradición y que, por diversas circunstancias, había olvidado: descubre a Diana y Acteón. El mito original se conserva en la poética, se ritualiza, es el de la tradición: el de Ovidio (1985); luego se transforma, es otro: el de García Ponce. El rito, entonces, será la estrategia del mito: ahí donde el *voyeur* centra el fundamento de su relato.

Por último, para dar paso al quinto y último nivel hermenéutico es necesario completar la transición entre los anteriores cuatro niveles, es decir, la transición entre el texto, los referentes hacia los que apunta el texto y el lector. Para establecer la textura simbólica de la poética del *voyeur* se abordó el paso entre el texto y sus referentes a través de los mundos posibles que el mismo texto establecía: el diálogo con Nabokov y con Musil, los ecos del mito de la sirena, la dialéctica del amo y del esclavo, la conducta de Diana y de Acteón. Sin embargo, el paso hacia el lector atañe por entero a la autorreflexión, a la comprensión de la circunstancia propia, por lo que resulta natural, como Prado lo explica, que queden fuera de este ensayo. Aun cuando sea

[...] en este momento y sólo en éste, cuando podremos decir que un texto se ha o no comprendido sin que esta comprensión sea por eso, total o absoluta puesto que un texto jamás será inagotable como tampoco existe un ser humano capaz de llegar a una comprensión absoluta del ser y del mundo (Prado, 1992:33).

Bibliografía

- Bataille, Georges (1997), *El erotismo*, Tusquets, México.
 Caillois, Roger (1996), *El hombre y lo sagrado*, Fondo de Cultura Económica, México.
 García Ponce, Juan (1997), *Cuentos completos*, Seix Barral, México.
 Eliade, Mircea (1998), *Tratado de historia de las religiones*, Era, México.

- Gadamer, Hans-Georg (1993), *Verdad y método*, II, Sígueme, Salamanca.
- Klossowski, Pierre (1998), *La revocación del Edicto de Nantes*, Tusquets, Barcelona.
- Kojève, Alexandre (1987), *La dialéctica del amo y del esclavo en Hegel*, La Pléyade, Buenos Aires.
- Musil, Roberto (1982), *Uniones*, Seix Barral, Barcelona.
- Nabokov, Vladimir (2006), *Lolita*, Compactos Anagrama, Barcelona.
- Ovidio (1985), *Metamorfosis*, introducción, versificación rítmica y notas Rubén Bonifaz Nuño, SEP, México.
- Paz, Octavio (1998), *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Prado, Gloria (1992), *Creación, recepción y efecto. Una aproximación hermenéutica a la obra literaria*, Diana, México.
- Ricoeur, Paul (1999), *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, Siglo XXI, Madrid.
- _____ (2001), *La metáfora viva*, Cristiandad / Trotta, Madrid.
- _____ (2009), *Freud: una interpretación de la cultura*, Siglo XXI, México.

Recibido: 1º de octubre de 2012

Aprobado: 13 de junio de 2013