

Margherita Cannavacciuolo

Miradas ved(l)adas: las huellas de Medusa en tres novelas de José Emilio Pacheco

Palabras clave: narrativa breve mexicana, José Emilio Pacheco, figuras meduseas, interdicción visiva, interdicción expresivas

DOI: 10.4312/ars.9.1.150-165

Entre poder y saber

La primacía atribuida a la vista por encima de cualquier otra facultad humana se debe al papel fundamental y privilegiado que las dinámicas visuales cobran en la constitución de los mecanismos de poder y conocimiento. La idea enraizada en la antigüedad griega de la superioridad asociada a la vista por encima de la fuerza física sanciona la relación que intercorre entre ver y poder. 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 mitológica 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*.

Al mundo griego clásico se remonta también el vínculo entre la actividad visual –la mirada– y el conocimiento, por la conocida 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 ideas¹. A partir de la distinción platónica entre *εἶδος* y *εἰδωλον*, y de la consideración de la idea (*εἶδος*) como matriz de la imagen sensible (*εἰδωλον*), una larga y compleja trayectoria filosófica –de Aristóteles a Berkley a Heidegger– 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

1 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.

de la realidad. El vínculo decisivo entre la acción y el acto de ver y el conocimiento es reconocido por el mismo Martin Heidegger en «Ciencia y Meditación», al examinar el término teoría y sus dos raíces etimológicas: «[...] θέα y ὄραω. θέα [...] es la cara, el aspecto en el que algo se muestra, la vista en la que se ofrece. [...] el ὄραω, significa: mirar algo, tenerlo bajo la vista, inspeccionarlo. Así resulta: θεωρεῖν es θεᾶν ὄραν: mirar el aspecto en el que lo presente aparece; demorarse en él viéndolo mediante tal visión» (Heidegger, 1997, 159).

Finalmente, a través de la actividad de las miradas no es sólo posible alcanzar y quedarse en el conocimiento de las cosas –para utilizar la expresión del mismo filósofo alemán–, sino que también se da el acontecimiento del amor. La actividad visiva es causa y motor del enamoramiento, como bien sugiere Bretón al elogiar los ojos como «llamadas irresistibles» que «sólo expresan [...] el éxtasis, el furor, el espasmo [...], 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 [...]» (Bretón, 2012, 23).

El presente trabajo mueve a partir y dentro de esas consideraciones que subrayan la inherencia de poder y saber en el ejercicio mismo de la vista, y considera las novelas breves de José Emilio Pacheco (1939-2014) *El principio del placer* (1972) y *Las batallas en el desierto* (1981), texto que cierra la producción en prosa del autor. Un aspecto decisivo con respecto a la alianza ver-poder-saber-decir que se establece en los textos pachequianos, de hecho, 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. Dicha ambivalencia remite a la figura de la Gorgona y a su simbología conflictiva, por lo cual, el análisis se centrará, en particular, en el perfilarse de las figuras meduseas como cifras estructurales en los dos textos, a nivel temático y formal.

La elección de las dos novelas es fruto de mi propuesta de establecer una relación entre dichos escritos y el primer cuento del autor «La sangre de Medusa» (1959), puesto que 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 los tres casos los protagonistas se enamoran de una una mujer mayor, sentimiento que acaba en una derrota, lo cual determina el principio de la escritura misma. También es posible detectar una significativa evolución al revés del protagonista masculino, puesto que sufre un progresivo rejuvenecimiento; en el primer cuento el protagonista

Fermín Morales es un hombre adulto, en la segunda novela el protagonista Jorge es un adolescente; mientras que en la última Carlos es poco más que un niño².

El poder de la ambigüedad

Antes de adentrarse en el estudio de las obras, es necesario delimitar el ámbito de trabajo con respecto a la figura mítica de Medusa. Dentro de la variada y compleja evolución de la simbología de dicha figura, es importante tener en cuenta dos aspectos fundamentales de la misma con el fin de llevar a cabo el objetivo propuesto: la hermosura originaria que se le atribuye a la Gorgona cuando era doncella y la duplicidad ínsita en su naturaleza.

Conocida por la fuerza petrificadora de sus ojos, el efecto horripilante que la mirada de la Gorgona induce está asociado a una acción apotropáica, 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. 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 cabellos era: he encontrado quien haberlos visto refiera. A ella del piélago 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, 1983, 90, 765-803).

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» y, más adelante, afirma que «Cae la cabeza de Medusa hermosa» (1983, 186).

De la versión «hermosa» de Medusa es testigo también una larga tradición iconográfica, cuyo comienzo coincide con la representación vascular de la Cirenáica

2 Para una profundización de este aspecto se remite al apartado «Constelación» en Cannavacciuolo (2014).

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 corrupción³.

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 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.

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)⁴, 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 (Kerényi, 1994, 51).

Lo que origina la fuerza de la mirada como 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.

A este respecto, Roger Caillois (1962) atribuye 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. Siguiendo la intuición de Caillois, lo que origina su poder, por lo tanto, no es un rasgo más que otro, 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 es su indescifrable ambivalencia, definible como *complexio oppositorum*; la coexistencia en ella de aspectos opuestos, que no se da como una simple mezcla entre elementos diferentes, sino como una sistemática interferencia entre ámbitos originariamente

3 Con respecto a una profundización del último aspecto Se señala el trabajo de Jerome J. McGann (1972).

4 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), mientras que para un detallado recorrido de la simbología medusea se remite al trabajo de Sara Damiani (2001).

independientes y antagónicos. Nunca simplemente hermosa o fea, es siempre *la una y la otra cosa a la vez*.

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 de los personajes femeninos de Ana Luisa y Mariana, y también la articulación narrativa de las dinámicas visuales que se desarrollan entre ellas y los protagonistas masculinos. Al mismo tiempo, a nivel formal la presencia medusea se hace signo estructural de la escritura en la imposibilidad de su discurso amoroso y en la ausencia constante de su referente.

De la mirada imaginaria a la mirada «real»

Para poder entender el perfilarse de las figuras meduseas dentro de los textos considerados parece necesario introducir de paso también el primer cuento de Pacheco «La sangre de Medusa», aunque no es objeto de análisis del presente trabajo. El cuento constituye una doble reescritura posmoderna del mito de Perseo y Medusa, según los criterios indicados por Carlos García Gual. El texto propone, por un lado, la continuación del mito clásico presentando al semidiós como un hombre ciego y acosado por el paso del tiempo, características éstas que remiten a una especie de ley de la compensación que Perseo en su vejez tiene que sufrir, padeciendo el poder de la mirada que quiso evitar en su hazaña juvenil contra la Gorgona. Por el otro, se produce un trastocamiento axiológico de su papel, en cuanto su historia se entrelaza 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. El cuento acaba con la castración verbal de Fermín, quien 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 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 texto se construye alrededor de la pugna entre principio del placer y principio de realidad; el primero mueve y condiciona la visión que el protagonista tiene de Ana Luisa y su discurso amoroso, mientras que el segundo está 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» como para «valer todos los riesgos» (Pacheco, 1972, 20-21) y, a pesar de las faltas ortográficas que destacan en los mensajes que envía a Jorge, éste afirma «[...] 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» (Pacheco, 1972, 33).

La idealización que Jorge hace de Ana Luisa sufre varios acosos que parecen avalar las habladurías acerca de la falta de integridad moral de la chica, sin embargo, en cuanto enamorado, Jorge siempre opone a los chismes acerca de su amada su defensa. Al principio de la novela, al poco tiempo de conocer a Ana Luisa, el narrador y su amigo Pablo encuentran a «un muchacho de lentes, mayor que nosotros», y se lee: «Cuando nos alejamos Pablo me dijo: –Ése anduvo con la que te gusta–. No dio mayores detalles ni me atrevía a hacer preguntas» (Pacheco, 1972, 16).

Para citar otros dos ejemplos, en ocasión de un encuentro con ella, 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 [...]» (Pacheco, 1972, 29); y 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» (Pacheco, 1972, 33-34). En esta línea, las habladurías constituyen un mecanismo vector de la ficción, en cuanto sugieren y anticipan el contraste entre el principio del placer y el de realidad que se revelará al final de la novela.

Una vez que estaban solos en la playa, Jorge toma la ocasión para pedir explicación a la chica acerca de los misterios que la rodean, pero la joven se niega: «No tengo ganas de hablar [...] *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).

La chica, que se mantiene durante largo tiempo en la envoltura del discurso del sujeto enamorado, resulta revelada de golpe cuando se deja escapar la afirmación citada que contradice la idealización y traiciona una mujer más bien desinhibida. Esto produce en la percepción de Jorge una fractura en la coincidencia entre ser y aparecer. Al mismo tiempo, la ternura de uno de los mensajes sucesivos que la joven envía a

Jorge pone de relieve más aun la duplicidad del personaje: «Jorge estoy muy triste sin ti [...] te quiero muchísimo de verda ni te imaginas cuanto y me muero de ganas de berte, ójala que muy pronto [...] resibe muchos beos y mi amor que es siempre tuyo y quiereme» (Pacheco, 1972, 40).

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

[...] Estaba absorto en la lectura [...] 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. Aproveché 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 [...] 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 [...] 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 [...] *Nadie tiene la culpa de que yo ignorara de que todo es un farsa y un teatrito*. Me estremeció pensar que pudiera ser cierto lo que me contó Candelaria. De todas formas Ana Luisa fue honrada conmigo al apartarse. Me decía todo esto en mi interior para darme ánimo. Porque nunca en la vida me sentí tan mal, tan humillado, tan cobarde, tan estúpido (Pacheco, 1972, 54).

El pasaje citado resulta central, puesto que la construcción de una isotopía de lo visivo afirma la primacía de la vista sobre el oído como instrumento incuestionable de conocimiento. 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 Roland 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 [...] la imagen carece de enigma» (2010, 172). La imagen de Ana Luisa con otro chico se impone con su perentoriedad y deslumbra una verdad de la que Jorge está excluido, así como revela la creación por parte del enamorado de un mundo al revés.

En este sentido, el poder ejercido por Ana Luisa como Medusa, está asociado a la no visibilidad de sus verdaderas intenciones y acciones, al hecho de ejercer sobre Jorge una fascinación peligrosa, esquivando al mismo tiempo su mirada, en cuanto que por mirada se entiende la facultad de acceder a la verdadera sustancia del ser. La narración, y el principio del placer que la mueve, se cortan allí donde la imagen revela y derrumba la construcción imaginaria del protagonista, proyección que había motivado y sustentado toda su arquitectura discursiva. En el texto se lee: «Escribo por última vez en este cuaderno. No tiene objeto conservar puros desastres [...] Siento una especie de anestesia y veo las cosas como si estuvieran detrás de un vidrio» (Pacheco, 1972, 52). La imagen decreta no sólo la exclusión del sujeto sino también de su discurso.

Paralelamente, la experiencia de amor, así como de vida, se convierte en la novela en algo engañoso porque se construye alrededor de lo que el sujeto *quiere ver*, con lo cual la mujer 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*», 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» (Lacan, 1995, 109, 111). Ante la «prueba de realidad» (Barthes, 2010, 142), la imagen que Jorge había creado de Ana Luisa se derrumba dado que no encuentra correspondencia con su referente y el protagonista se ve con tristeza exiliado de su imaginario.

De la mirada «real» a la mirada imaginaria

En *Las batallas en el desierto*, novela que cierra la producción en prosa de Pacheco, el protagonista es Carlos, 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 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 acaba con el episodio del supuesto suicidio de Mariana, supuesto porque el niño no logra comprobarlo, puesto que cuando se precipita al piso de la mujer para ver su cuerpo, los inquilinos niegan su misma existencia.

En esta novela, a diferencia de la antes analizada, en el personaje de Mariana la belleza originaria de Medusa doncella se une a la posición marginal que, como monstruo, la gorgona ocupa en la sociedad. En la narración pachequiana será precisamente la hermosura de la mujer lo que empujará al niño Carlos 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 y caracterizado por su intrínseca lejanía. La morada de las gorgonas se encontraba, según Kerényi, «al otro lado del Océano [...] allí donde empieza el reino de la Noche» y, más adelante, se define como «[...] el país de las Tinieblas, en el que desaparecerían todas las luces del cielo y desde donde volvían a reaparecer [...] Es posible que ni siquiera Palas Atenea conociese el camino a través de aquel reino hasta llegar a las Gorgonas» (Kerényi, 1958, 83). La referencia a la sede geográfica de Medusa enriquece la ambivalencia del personaje de la doble función de unir y dividir; en tanto reside allí donde está el límite que une a la vez que separa lo conocido de lo desconocido, ella es figura de frontera y 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. En este sentido, como Medusa, Mariana, en tanto amante de un político mexicano, 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 el niño la encuentra siempre en su piso, el cual, 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 [...] 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).

Más adelante se hará otra referencia a la belleza del personaje, definida como «fresca, hermosísima, sin maquillaje. Llevaba un kimono de seda» (Pacheco, 1981, 36). El niño es consciente de haberse enamorado de la mujer, pero también de 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» (Pacheco, 1981, 31).

A partir de ese primer encuentro, Carlos irá muchas veces a casa de Jim para ver a la mujer, hasta que un día el niño sale en secreto de la escuela para ir a declararle a Mariana su amor. 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 [...] 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.

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. En *Las batallas en el desierto*, en cambio, Carlos desde el comienzo ve a Mariana por lo que es y es visto por ella, 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 informa de la muerte de Mariana por suicidio. Luego de enterarse del hecho, Carlos corre al 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 [...] 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 [...] *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 [...] Era la casa de la muerte y no una cache 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 (Pacheco, 1981, 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 (Pacheco, 1981, 67-68).

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» (Pacheco, 1981, 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.

La imposibilidad de Carlos de averiguar la muerte de Mariana pone en tela de juicio la efectividad de la mirada como instrumento hermenéutico, lo cual remite al inmaterialismo de Berkeley, según el cual no es posible conocer el objeto en cuanto tal, sino que su existencia sólo se da en la percepción del sujeto. 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; Mariana 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 alude a un descarte nunca resoluble, nunca totalmente reconducible a una forma invariable (Curi, 2004, 51). La no verificada muerte de Mariana en el plano de la historia se traduce en una estructura discursiva que desemboca en la referencia metaliteraria acerca de la creación narrativa misma, desvelando y explicitando el régimen ficcional de los protagonistas y del lenguaje.

Escritura imposible e imposibilidad de la escritura

En *El principio del placer* y *Las batallas en el desierto*, la huella de la Gorgona es indentificable 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, 1982, 80) con el cual las historias se cierran.

Si bien por caminos distintos, las miradas de Jorge y Carlos, simbólica y real, son veladas porque vedadas, puesto que se quedan imposibilitadas en cuanto chocan con algo prohibido y negado. 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» porque «su mundo está inconcluso» (2002, 40).

Aplicando los planteamientos de Edmund Leach (1964) y Mary Douglas (1966) acerca del concepto de anomalía vinculado al de tabú, el descubrimiento del deseo sexual y sus tempranas prácticas colocan a los protagonistas de los dos textos de Pacheco en una situación liminal, que parecen convertirlos simbólicamente en neófitos de un rito de paso. Situados fuera de la taxonomía conceptual mexicana del período, se convierten en amenaza de anomalía y desorden y, por lo tanto, de escándalo y vergüenza para su familia y la sociedad. En este sentido, el rito de paso que los chicos sufren se desarrolla al revés, puesto resultará un rito de burguesización: a medida de que las historias se desarrollan, de chicos libres y dueño de sus pulsiones se convierten en asujetao a la moral burguesa dominante en México en aquellos años.

La huella de Medusa, patente en el vínculo entre lo velado y lo vedado, se observa en perspectiva deconstructivista también en la relación de la escritura consigo misma. 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, 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 velada porque vedada, 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.

En este sentido, las figuras meduseas presentes en las dos novelas transfiguran de este modo el discurso amoroso de los protagonistas, y hacen que la recuperación

del instante amoroso no coincida con el rescate de la verdadera libertad, «puerta del ser», en palabras de Octavio Paz, que lleva a la comunicación con otro cuerpo, con los demás hombres y con la naturaleza, y la mujer deja de ser el puente para dicha comunicación. La escritura de Pacheco se configura como un retrato del discurso amoroso, simulación y no análisis, en el cual se reafirma su esencia de «extrema soledad», en el sentido atribuido al sintagma por Roland Barthes, es decir, «deportado fuera de toda gregariedad» (Barthes, 2010, 15). Pacheco traza su propia tópica amorosa como lugar de la palabra «de alguien que habla de sí mismo, amorosamente, frente a otro (el objeto amado), que no habla» (Barthes, 2010, 17), porque resulta inconocible en cuanto no-visible. La misma relación que en el relato mítico existe entre la acción de ver y la de ser petrificado se reproduce en las novelas: descubrir a Ana Luisa con Durán y la imposibilidad de averiguar la muerte de Mariana coinciden para Jorge y Carlos con la «petrificación» de su escritura, que queda imposibilitada porque inútil. Discurso sin posibilidad de ser compartido, entendido ni sostenido, la escritura desvela, por lo tanto, su esencia de discuso no dialéctico; se revela el enredo del lenguaje sobre sí mismo como el lugar exiguo de la afirmación de una ausencia y la imposibilidad de una realización.

Bibliografía

- Agamben, G., *Il linguaggio e la morte. Un seminario sul luogo della negatività*, Torino 1982.
- Barthes, R., *Fragmentos de un discurso amoroso*, Buenos Aires 2010.
- Breton, A., *El amor loco*, Madrid 2012.
- Caillois, R., *Medusa y Cía: pintura, camuflaje, disfraz y fascinación en la naturaleza y el hombre*, Barcelona 1962.
- Cannavacciuolo, M., *Miradas en vilo: la narrativa de José Emilio Pacheco*, Rosario 2014.
- Curi, U., *La forza dello sguardo*, Torino 2004.
- Damiani, S., *Medusa. La fascinazione irriducibile dell'altro*, Bergamo 2001.
- Douglas, M., *Purity and Danger*, London 1966.
- Frointisi-Ducroux, F., *Du masque au visage*, París 1995.
- García Gual, C., Sobre la interpretación literaria de mitos griegos: ironía e inversión del sentido, en: *Mitos, I, Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica* (coord. Navarro González, A. et al.), Zaragoza 1999.
- Heidegger, M., La época de la imagen del mundo, en: *Caminos de bosque*, Madrid 1996.

- Heidegger, M., *Filosofía, ciencia y técnica*, Santiago de Chile 1997.
- Howe, F., The Origin and Function of the Gorgon-Head, *American Journal of Archaeology* 58(3), 1954, pp. 209-211.
- Jung, C. G., Kerényi, K., *Introducción a la esencia de la mitología*, Madrid 2004.
- Kerényi, K., *Los héroes griegos*, Girona 1958.
- Kerényi, K., *Los dioses de los griegos*, Buenos Aires 1994.
- Lacan, J., *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Buenos Aires 1995.
- Leach, E., Animal Categories and Verbal Abuse, en: *New Directions in the Study of Language* (ed. Lenneberg, E. H.), Cambridge 1964.
- McGann, J. J., The Beauty of Medusa. A Study in Romantic Literary Iconology, *Studies in Romanticism* 11, 1972, pp. 3-25.
- Merleau-Ponty, M., *El mundo de la percepción: siete conferencias*, Buenos Aires 2002.
- Ovidio Nasón, P., *Metamorfosis* (trad. Pérez Vega, A.), Barcelona 1983.
- Pacheco, J. E., *El principio del placer*, México 1972.
- Pacheco, J. E., *Las batallas en el desierto*, México 1981.
- Pacheco, J. E., La sangre de Medusa, en: *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*, México 1990.
- Paz, O., *Sunstone/Piedra de sol* (ed. Winberger, E.), New York 1991.
- Píndaro, *Odas*, Madrid 1983.
- Platón, *Diálogos. Obra completa*, Madrid 2003.

Margherita Cannavacciuolo

Zastrti pogledi: sled Meduze v treh besedilih Joséja Emilia Pacheca

Ključne besede: mehiška kratka proza, José Emilio Pacheco, Meduzine figure, onemogočen vid, onemogočenost izraza

Ta prispevek se osredotoča na prvo zgodbo Joséja Emilia Pacheca (1939–2014) »La sangre de Medusa« (1959) ter njegovi noveli *El principio del placer* (1972) in *Las batallas en el desierto* (1981), in sicer predstavlja doslej še neopisane povezave med njimi. Namen je ugotoviti in analizirati, kako se Meduzine figure iz prve zgodbe izrišejo v obeh novelah: na vsebinski ravni v izgradnji ženskih likov in odnosov do moških protagonistov preko pripovedne artikulacije vizualnih dinamik. Poleg tega se na formalni ravni poteze Gorgone pokažejo ob postavitvi konstitutivnih meja jezikovnega izraza. Prispevek obravnava tudi prehod od zapisa, ki temelji na vizualni onemogočenosti in posledično onemogočenosti izraza, k pripovedi, ki artikulira kompleksnost vida zahvaljujoč stekanju pretekle perspektive pripovedovanega jaza in sedanje perspektive pripovedujočega jaza, izkustva in refleksije ter odnosa med svetom in védenjem o njem.

Margherita Cannavacciuolo

Forbidden Gazes: The Trace of the Medusean in Three Texts by José Emilio Pacheco

Keywords: mexican short story, José Emilio Pacheco, Medusean figures, visual incapacitation, impossibility of expression

The present work considers the first short story by José Emilio Pacheco (1939-2014), “La sangre de Medusa” (1959), and his short novels *El principio del placer* (1972) and *Las batallas en el desierto* (1981), exploring for the first time their connections. The main issue is, on a thematic level, to individuate and analyse the Medusean figures in these texts, the construction of the female characters and of their relationships with male characters based on the narrative articulation of visual dynamics. On a formal level, the Gorgon's marks are traced to the constitutive limit of language. This work also studies the transition from a writing based on the blindness or visual incapacitation – and the consequent impossibility of expression – to a narrative based on a visual complexity, obtained by joining the past perspective of the narrated I and the present one of the narrating I.