

Mario A. ROJAS / Roberto HOZVEN (editores)

pedro lastra o la erudición compartida

estudios de literatura dedicados a Pedro Lastra



LA RED DE JONAS

PREMIA EDITORA

Pedro Lastra o la erudición compartida: estudios de literatura dedicados a Pedro Lastra, ed. de Mario A. Rojas y Roberto Hozven (México: Premiá Editora, 1988).

ZONA SAGRADA: LA DINAMICA DEL DESEO¹

Para Octavio Paz,

El sentimiento de soledad, nostalgia de un cuerpo del que fuimos arrancados, es nostalgia de espacio. Según una concepción muy antigua y que se encuentra en casi todos los pueblos, ese espacio no es otro que el centro del mundo, el "ombbligo" del universo. A veces el paraíso se identifica con ese sitio y ambos con el lugar de origen, mítico o real, del grupo.²

*Zona sagrada*³ es la búsqueda desesperada de ese espacio original, mítico, paradisiaco. El personaje-narrador simbólicamente se llama Mito (Guillermo, Guillermito, Mito) y su relato, la nueva versión del mito que recuerda-inventa, se divide apropiadamente en tres partes. La primera, "Happy Ever After", establece el paradigma espacio-temporal del mito que, como fenómeno lingüístico, sólo puede conocerse al ser contado. En la segunda parte la narración se mueve entre lo histórico, factual de la vida de Guillermo que busca la zona sagrada, el amor de la madre, y lo ahistórico de su deseo y de su fantasía. La tercera parte de la novela la constituyen dos capítulos: "Suertes de naipe", como su nombre indica, presenta las distintas versiones, las líneas de desarrollo posibles que se dan en la conciencia fragmentada del narrador escindido, y el capítulo final, "Zona sagrada", presenta la nueva versión del mito de Ulises-Edipo, la ironización del deseo del héroe.

Cada uno de los dos mitos que rigen el desarrollo de la novela se presenta bajo varias versiones pero todas ellas se mueven entre dos parámetros. El mito de Ulises, como resulta muy aparente en la primera parte, se presenta en sus dos posibilidades principales. La de las crónicas oficial simboliza el decoro, la prudencia, el regreso al hogar, la fidelidad, todas las virtudes de la vida familiar. La segunda posibilidad la simboliza la muchacha rubia—"hermoso y veloz espectro"—que sale de Amalfi, de las cavernas de Neptuno y que "Cabalgará todas las mañanas, desde ahora, en la playa de Positano" (p. 7). Esta mujer cabalgando a la orilla del mar y mirando hacia las islas de las sirenas es la imagen mítica de la aventura, lo desconocido, la tentación. Ulises encarna el determinismo de lo previsto y lo resuelto. La mu-

chacha a caballo, como el canto de las sirenas, representa el riesgo, el azar.

¿...la parte escondida, vedada, ausente del inventario aceptado de las cosas?...

El grito debajo del agua. Las palabras que todavía es capaz de pronunciar la cabeza guillotizada. La risa de las estatuas... siguen viviendo, muertas, en las ondas del universo y algún día habrá aparatos capaces (y hasta dignos) de recibirlas. (pp. 5-6).

Estas posibilidades se potencian en esta novela, como en la mayoría de la obra de Fuentes, para insinuar la realidad otra y mostrar que la imaginación del hombre es el aparato digno de recibirlas, de crearlas.

El segundo mito bajo el que se da la búsqueda de Guillermo es el de Edipo. En la novela tiene los dos significados analizados por Lévi-Strauss en su estudio estructural del mito: el de las relaciones de consanguinidad y el de la controversia sobre el origen autóctono del hombre.⁴ La sobreestimación de la consanguinidad aparece como el deseo incestuoso latente de Mito hacia su madre; el menosprecio de la consanguinidad se da como el impulso de fratricidio, "Te mataría. Te mataría para representar el primer asesinato" (p. 165), y como la violencia hacia la madre cuando Mito quiere que ésta muera en la hoguera inquisitorial. El problema sobre el origen autóctono del hombre aparece en *Zona sagrada* en su dimensión afirmativa. En la mitología, los hombres nacidos de la Tierra emergen de las profundidades incapacitados para caminar o con algún defecto en los pies: "Ya no podía; no importaba ser ciego y mutilado: oigo el pitazo, el pulso veloz a mis espaldas y mis piernas hinchadas, paralizadas por várices, oclusiones, gangrenas, embolias que desconocían..." (p. 163). La creencia en el origen autóctono del hombre demuestra la incapacidad para aceptar la reproducción bisexual. Según Lévi-Strauss, el mito de Edipo relaciona el problema original: nacer de uno o de dos a uno derivativo: la procreación por dos seres diferentes o por dos semejantes. A través de la novela se hace evidente que Mito desea negar la sexualidad de Claudia:

yo, que quiero atribuirle un secreto, he inventado que es la voz de una concepción solitaria—...sin dejar de turbarme con su mirada y concebirme con su voz, ... (p. 20).

¿Sería posible tener/madres distintas? Hay pueblos que lo creen: el hombre habita, en estado fetal, las

matrices fragmentadas de los sapos y los cisnes, de las grutas y los abismos antes de penetrar, mediante un contacto mágico, el vientre azaroso de una madre, simplemente, funcional: la gestación tuvo lugar en otros senos, semejantes a un cristal nocturno y disperso que la madre recogió y unió... chillidos, patas que arañan. (pp. 44-45).

Los niños mueren y son enterrados a la vera del camino: se adueñarán furtivamente de los vientres de las pasajeras; renacerán (p. 47).

En la tercera parte, el motivo de Edipo, bajo la especie de la creencia en la partenogénesis o en el autoerotismo, se intensifica:

Estamos cortados por la mitad. El primer hombre, el verdadero, el todopoderoso, el que pudo concebirse a sí mismo, por fuerza debió ser andrógino, fecundarse, parir a su primer hijo. No hay otra realidad de la génesis. (p. 161).

Todos esos hombres están de espaldas. Hay una sodomía impenetrable —tú lo dices— en los murales de la Creación y el Apocalipsis: todos dan la espalda al antiguo temor de morir y nacer, pero Signorelli convierte el miedo en sensualidad, igual que nosotros. Ambar y azul, la luz de los dos actos es idéntica; el gestador solitario no requiere portentos o contrastes. (p. 164).

Y Hermione: —Se fecundó a sí misma para no estar sola. Se fornicó con el falo del viento, la perra madre, y parió a la serpiente y con la serpiente se dedicó a gozar y la serpiente creyó ser el verdadero creador pero ella le demostró, ella le demostró... (p. 173).

Según Anthony Wilden, la pregunta de Edipo, "¿Quién (o qué) soy yo?" es, en el pensamiento de Jacques Lacan, simbólica de la búsqueda de la trascendencia, de tiempos o espacios paradisiacos, de la plenitud; búsqueda que se origina al descubrir el hombre que no existe objeto para su deseo. La falta de objeto es causa del deseo, de neurosis y psicosis y de la preocupación ontológica de Edipo.⁵ Así, la interrogación edípica nos lleva al tema principal de *Zona sagrada*, el deseo y su dinámica.⁶

Todas las teorías del deseo parecen remitir a la noción ontológica saffreana del deseo como falta de ser y al concepto

hegeliano del deseo como mediación.⁷ El hombre es fundamentalmente deseo de ser pues el deseo es carencia. El primer encuentro del niño con el deseo humano se da en el *stade du miroir*.⁸ Este es el momento, según Lacan, en que el niño se ve en el otro sin darse cuenta de que, creyendo contemplarse a sí mismo, en realidad contempla al otro. En este instante surge el narcisismo primario, no como relación autoerótica sino como alienación del "yo" en el "otro" y a partir de ese momento todo deseo será un deseo mediado por el deseo del otro.⁹ Al recordar Mito su primer encuentro con Claudia, cuando ésta lo raptó de la casa de la abuela en Guadalajara, dice: "Me apretó contra ella y me dijo que era mi madre y yo levanté la mirada y encontré, más entonces por ser la primera vez y ser la sorpresa, mi propio rostro de niño convertido en otra cosa..." (p. 16). Su deseo no tiene objeto, pues, como dice Lacan, siguiendo a Hegel y a Sartre,¹⁰ el primer objeto del deseo es que el otro nos reconozca, conozca nuestro deseo y nos desee:

Cada entrada a esta casa significa el problema de hacerme presente... (p. 12).

Oh, mamá, mamá, es cierto, me llamas, me atraes, sólo tú me miras, toda esta gente no; no saben de mi existencia, o no la mencionan, (p. 15).

Soy un secreto. ¿No te lo explicaron? Claudia Nervo no tiene un hijo. (p. 26).

Antes las muchachas no debían reconocerme. (p. 49).

Tú misma viste cómo fui recibido la otra noche. Como si no existiera. (p. 64).

Claudia mira a través de mí: no soy tolerado, no soy solicitado. (p. 80).

...éste sería el clímax, el sueño realizado, caminar juntos, entrar a un café, hablar durante horas, decirnos todo lo que nunca nos hemos podido decir: dejar de repetir nuestras frases hechas de soborno, odio y amor: reconocernos. (p. 84.)

Hacia mí, que soy de nuevo un reflejo torpe, un intruso. (p. 121).

Yo soy invisible, como tú quieres. (p. 135).

René Girard en *Deceit, Desire and the Novel* y en "To double business bound" desarrolla, a partir del pensamiento hegeliano, la teoría de dos aspectos poco estudiados de la mimesis: el deseo y su correlato, la apropiación. En su opinión todo deseo es por naturaleza imitativo y selecciona sus objetos a través de la mediación de un modelo pues en el fondo es deseo, no de un objeto, sino del ser del otro. En términos de la ontología fenomenológica sartreana esto equivaldría al proyecto del *Para-sí* de convertirse en un *En-sí-Para-sí*. Para Girard, entonces, el deseo es la imitación de otro deseo. En el caso de *Zona sagrada*, es el deseo de Mito de que Claudia lo desee, la reconozca, pues su ser está alienado en la madre. No la desea como objeto, sino que aspira a ser más y por lo tanto a recuperar la imago que el modelo se ha apropiado. Girard analiza dos tipos de mediación: interna y externa. La mediación externa se da cuando la distancia entre la esfera de posibilidades ocupada por el sujeto y aquella ocupada por el modelo es suficientemente grande para impedir todo contacto entre ellos. La mediación interna ocurre cuando la distancia se reduce y las dos esferas de posibilidades se interpenetran.¹¹

Discutiré primero la mediación interna de *Zona sagrada*. Desde su primer encuentro con la madre, ésta se convierte en el modelo para Mito. El deseo de éste se mueve en dos direcciones. En el eje metonímico el "objeto" real de su deseo (el reconocimiento de Claudia, y, en el plano trascendente, *más ser*) se desplaza hacia algo aparentemente insignificante pero simbólico de su *manque d'être*: el suéter de cachemira gris perla:

Tengo que acariciar el suéter una vez más y recordar cómo lo sustraje del closet de mi madre y cómo me dormí con su suave pelusa cerca de mi mejilla. Cómo lo tuve, un mes entero, debajo de mi almohada, siempre al alcance de mis dedos. Ahora renuncio para siempre a él. No sin besarlo antes, por última vez, y cerrar los ojos y darme cuenta de que ya no queda nada del perfume original. No, nunca más (p. 56).¹²

Los perros que Mito le pide a su madre representan también un desplazamiento metonímico. Para Lacan el deseo nace de la separación entre necesidad y exigencia. No es necesidad pues no se relaciona con un objeto real independiente del sujeto, sino con una fantasía. Tampoco es exigencia pues cualquier exigencia es en el fondo una petición de amor, del reconocimiento del otro:

...fui exigiendo... para que Claudia llegara a entender cómo la suplantaba, ah, y a cada nueva solicitud de que me comprara un perro, no sólo tuviese que ente-

rarse de mi existencia, sino también de mi intención de llenar el lugar con una docena de canes.

...Ni siquiera se estableció esa mínima relación imaginable: la de la deuda... Entonces esa presencia de todos los momentos sólo suplía, convencionalmente, cualquier ausencia: ... (p. 39).

En este ejemplo resulta evidente que el fetiche, suéter o perros, es un desplazamiento metonímico que perpetúa la falta de ser (de objeto) en la relación sujeto-objeto al distraer la atención del sujeto hacia algo que en realidad no quiere. Lacan piensa que el fetichista niega la realidad al exigir algo que no existe.¹³ En el eje metafórico, Mito substituye, provisionalmente, a Claudia, objeto de su deseo, con Bela, metáfora de su madre. De su primer encuentro con la italiana, Mito dice,

Me sonrío para que me reconozca en ella otra vez, como me reconocí en la mujer de zorros perfumados que me raptó de la casa de la abuela. Disfrazada de Claudia y entonces disfrazada de mí y con ese nombre en los labios, [el de Giancarlo, la otra metáfora de Claudia y de Mito] negando todas mis singularidades, invadiendo mi propiedad, mofándose de mi identidad, saqueadora, llorona, robachicos. Inconsciente. (p. 30).

La muchacha, disfrazada de Claudia, revive en Mito el momento del *stade du miroir* y éste se siente de nuevo alienado en el otro. También se opera una substitución metafórica con Giancarlo, ^{quien} es "Sí, una especie de contrapartida masculina de lo que mi madre representa" (p. 75). Como modelos, Claudia y Giancarlo simbolizan el *En-sí* que el *Por-sí* (Mito) desea, la suficiencia de la que carece: Claudia es

fija y desdeñosa, altiva y bella (p. 11).

Mi madre es esta evidencia: ella está. (p. 44).

^{precede} Y observando tu posesión, [Giancarlo] tu seguridad, el paso de zorro que me ~~parece~~ como una sombra, siento otra vez la torpeza de mis movimientos, la inconfesable tortura de la comunicación, el anhelo desgraciado de la soledad. Toda mi negación está en tu manera de caminar. En tu manera de estar. (p. 96).

Según Girard, en el estadio paroxístico de la mediación interna, las actividades del sujeto deseador revelan su incapacidad para la comunión y para la soledad: "Paralizado por la observación del mediador el héroe trata de eludir su mirada penetrante"

te"¹⁴ y su ambición es mirar sin ser visto. En *Zona sagrada* el voyeurismo se convierte para Mito en una obsesión:

Más cerca, más cierta y más mía: me atrevo a pensarlo porque la veo sin ser visto [a Bela] (p. 58).

Observo entre las rendijas... Te espío [Mito a Giancarlo] (p. 101).

Te espío... las espío [a las muñecas de trapo]... espío las pelucas blancas... espío las zapatillas... espío los puros armazones de miriñaque que las visten. (p. 122).

También algunos de los episodios creados por Mito, especialmente las escenas eróticas de Claudia, pueden clasificarse como voyeurismo imaginario: "Dime cómo lo hubieras tratado" le pide Mito a Claudia. La descripción que ésta hace por teléfono de la imaginada seducción de su galán es una forma en que Mito satisface su necesidad de ver sin ser visto (p. 36).¹⁵

La mediación externa es como ya dije aquella en la que la esfera de posibilidades del sujeto se encuentra lo suficientemente lejos de la del mediador para que no se dé ningún contacto entre ellos. Como en los ejemplos de Girard, en *Zona sagrada* este tipo de mediador proviene de la literatura, el mito, la leyenda, el cine, la pintura. Los modelos de Mito son Ulises, Edipo, Rómulo y Remo, Apolo y Dionisos, Tlazoltéotl, Valentino, y, principalmente, todos los autores, artistas, actores y personajes asociados con lo que Mario Praz ha llamado "la agonía romántica": Baudelaire, Stendhal, Beardsley, Oscar Wilde, Salomé, Buridán, Cleopatra, Sarah Bernhardt, etc.¹⁶ Los modelos del mito y la leyenda se discuten en otro lugar de este trabajo y aquí me limitaré a analizar el papel de los mediadores que en alguna forma representan o estimulan lo que es uno de los temas principales de la novela: la sensibilidad erótica decadente. El apartamento de Mito, su gruta encantada, el claustro que se ha creado para aislarse, refugiarse, renovar su energía, es un espacio creado a partir "de una vieja fotografía del apartamento de Sarah Bernhardt, de un viejo volumen de la Salomé ilustrada por Beardsley: ..." (p. 30). Todo el decorado: la seda escarlata de las paredes, las cortinas de pedrería, los biombos de cisnes y danzarinas flacas, el cielo raso de boj labrado, las lámparas Tiffani, los muebles Guimard, los platos Lalique, todas las materias preciosas, los objetos curvilíneos —todo el floral, el lujo, el brillo del *art nouveau* representan el mimetismo externo. Los mediadores en este caso son Aubrey Beardsley, Oscar Wilde, Baudelaire, etc. En su "zona sagrada" Mito ha recreado todo el ambiente lujoso y decadente de fin de siglo; se ha creado un espacio estético y exótico en el que presiden el grabado de Sarah

Bernhardt —quien en su papel de la Salomé de Oscar Wilde representa la mujer fatal de la agonía romántica— y la fotografía de Baudelaire de Nadar. ¿Por qué precisamente el grabado de Beardsley y el retrato de Nadar? Su elección no es gratuita. Salomé interpretada por Wilde y a su vez por Beardsley y Baudelaire visto a través de Nadar indican, además de distintos grados de mediación y de su propio significado dentro de la sensibilidad erótica del romanticismo decadente, la identificación de Mito con Beardsley y con Baudelaire y la de Claudia con Salomé y con Sarah Bernhardt. La relación de Beardsley con su madre funciona como correlato, es homóloga a la de Mito con Claudia.¹⁷ La teoría de Nadar acerca de la virginidad de Baudelaire, unida a los rumores acerca de su posible impotencia y de la enfermedad venérea que causó su muerte,¹⁸ junto con el retrato de Bernhardt y todo el decorado *art nouveau*, constituyen el marco de la sensibilidad erótica enfermiza que Mito padece en imitación de los románticos decadentes, mediadores de su deseo. Como el Mérodack de Péladan, Mito es un “hombre casto acosado por fantasías lascivas, una víctima del erotismo mental”.¹⁹ Baudelaire es el modelo de Mito en su actitud ante la sexualidad, en su concepto del deseo y también en un tema íntimamente relacionado con el erotismo decadente, el del dandy. En la opinión de Girard, el dandy aparenta indiferencia para provocar el deseo del Otro. Su frialdad es una manera de demostrar su suficiencia ya que quiere que otros imiten el deseo que finge sentir por sí mismo. El dandismo interesó a Baudelaire y a Stendhal, ambos modelos de Mito:

Seré como el mundo quiere verme, apartado, ideal, vestido por Cardin: rozo con los dedos mis sacos ajustados, mis camisas de seda y olanes, mis zapatillas de charol y hebillas de plata, mi capa española, mi sombrero de copa aterciopelada. Me visto para el espejo. Viviré y dormiré, Baudelaire, frente a un espejo, seré el dandy perfecto, impasible, cuyo artificio le permite sobrevivir a las ilusiones, *sobrevivir a las ilusiones*, que tú soñaste. Viviré y dormiré. (p. 93).

Toda mi negación está en tu manera de caminar. En tu manera de estar. Stendhal, Italia: todo le será perdonado al hombre que fascina (p. 96).

El tema del dandy se encuentra íntimamente asociado, según Girard, con la *askesis*, disimulación del deseo que se practica para prolongarlo. Definida originalmente como la exaltación de la fuerza de voluntad, la *askesis* ha degenerado en onanismo.²⁰

Según Brigid Brophy, las preferencias sexuales de Beardsley probablemente se expresaron principalmente en la fantasía.²¹ En

la opinión de Leo Bersani, “El movimiento del deseo es un movimiento de la fantasía; . . .” y Baudelaire ignora a la mujer, se aleja de ella como signo de su intenso deseo: “la mujer existe para Baudelaire, no para satisfacer sus deseos sino para producirlos”.²² Mito dice, “La diabólica debilidad de los ojos de Baudelaire, en la foto de Nadar, vigila la fuerza angélica de mi soledad. Contemplo a Sarah Bernhardt, reclinada en su diván turco, con la zapatilla suelta y el perro a sus pies. Los poseo sin necesidad de desearlos o tocarlos”. (p. 92). Beardsley y Baudelaire son sus modelos de *askesis* en la esfera externa. En la interna, Claudia le dice: “Yo sería débil si resistiera las tentaciones; tú eres débil al aceptarlas”. (pp. 80-81). En otra ocasión parece contradecirse, “No, si yo también sé dominarme, como tú, pero poseyendo. Hay que saber tener las cosas sin gastarlas. Tú, santo, por temor a gastarlas ni siquiera las tienes”. (p. 148). Mito se cree obligado a la “virtud”: “La castidad y el secreto y la compasión. Yo te los daba también, mamá, yo te los daba”. (p. 177); “Quiero decirte que en mi abstención ha habido respeto. . .” (p. 179). Giancarlo también le pide que no toque nada, pues “Consumir es consumir es tocar es pecar” (p. 104). En su mimesis del amor que no se consuma, Mito practica la *askesis*. Cuando Bela le ofrece su amor, Mito no sabe aceptar y piensa:

¿cómo resistir sus ~~deseos~~ ^{dedos} que aún son pura promesa? ¿No es suficiente la promesa? . . . Después detestaré mi falta de imaginación. Si supiera prolongar el momento. . . el deseo. . . de que en el beso encuentre la culminación en su anuncio y renuncie a una repetición cruda y débil de nuestra entrega simbólica. . . que debes ser inalcanzable, Bela; que sólo te seguiré queriendo si sé que poseerte es imposible; que necesito saberte lejos para que nada se interponga entre mi deseo y tú. . . Te necesito cerca de mí esta noche para seguirte deseando cuando te recuerde mañana. Te necesito lejos de mí esta noche para que sea impensable un mañana sin ti. (pp. 66-67).

Es evidente que lo que Mito desea es el deseo mismo, su prolongación, la *delectatio morosa*.²³

Me acaricio lentamente y me veo liberado del deseo ajeno, solo en mi gruta encantada, pronto a convertirme en el deseo propio: putto, ángel inmaculado que no tomará marido ni mujer, querubín desinteresado. Abro las piernas en una gran Y de liberación egoísta: infantil y enferma. Me oculto de los espejos que me convocan y sólo me ofrecen el disfraz del mundo que jamás reconocerá el carácter angélico de mi soledad. (pp. 92-93).

1 del
...consolación de esa ausencia rescatada por un sentido gemelo/narcisismo; rápido y fatal desvestirme... nuevo encuentro con el sitio de mi cuerpo, la campaña contra mi propia piel, la guerra contra los escondrijos de todo lo que soy y no me es permitido ser: hermosa oscuridad, amor velado, premio del calor, piedad de las sábanas: ardor maravilloso de un tacto prohibido, pasión sin fin de mi cuerpo insatisfecho... (p. 104).

¿No sabrán rechazar la satisfacción para que el amor jamás se agote, para que este temblor y este poder de la piel que siento aquí, frente a ustedes, en la cueva de las gárgolas de Bomarzo, sea eterno: temor y placer y deseo sin solución, sin encuentro, para siempre enamorado de su opuesto inalcanzable, voluntariamente alejado? (p. 166).

Según Girard, en el deseo se da una relación inversa entre lo físico y lo metafísico y en los casos más graves de enfermedad ontológica, el placer sexual desaparece y la "virtud" del mediador funciona como veneno que paraliza los sentidos del sujeto.²⁴ Mito quisiera ofrecer su "virtud" a Claudia para propiciar la virtud de ella, ganar su reconocimiento y merecer reconstituir la pareja original formada por madre e hijo. Quiere convertirse en el modelo para negar la sexualidad de la madre y preservar la existencia del hermano antagónico creado en la dinámica de su deseo alucinado:

los cuerpos separados y tendidos el uno hacia el otro, sin tocarse nunca: ésta es la única epifanía que vamos a permitirnos los tres: los tres seremos perfectos, seremos madre, hermano, hijo, esposa, amante. Todos diremos No para decir Sí. Todos nos vedaremos y nos velaremos. Todo lo que nos acerca nos mata. Todo lo que nos separa nos hace vivir: el amor es distancia y separación. (p. 166).

Aunque Girard habla de mediadores internos y externos, en *Zona sagrada* las dos esferas se confunden. Claudia, a pesar de encontrarse en una esfera cercana a la del sujeto, es percibida por éste desde la perspectiva de una mediación externa. Según Leo Bersani, desear es fantasear y toda escena de deseo es una elaboración visual, imaginaria, de otras escenas, de otros deseos. El deseo es "un fenómeno de la imaginación literaria" y su apetito se satisface en una alucinación.²⁵ Mito imagina a su madre como Cleopatra, Margarita de Borgoña, Salomé, Sarah Bernhardt, Lillian Russell, Carolina Otero, una heroína de D'Annunzio, Doña Bárbara, Justina, Dragon Lady, Manta Reli-

giosa, Belle Dame Sans Merci, Pussy Galore, Circe, Gorgona, Medusa, etc. Pero bajo todos los disfraces, en todas las variaciones en la imaginación, la esencia que se desprende de la identidad literario-mítica que Mito le atribuye a Claudia, es la arrogancia y la crueldad de la mujer fatal. El galán de la nueva película de Claudia se transforma en las variaciones en la imaginación de Mito, en Buridán, Lotario, Sansón, San Juan Bautista. Su esencia es ser la víctima del canibalismo sexual de la mujer fatal: "Allí yace Lotario, Buridán, Sansón... Los secuaces de la Reina lo envuelven en su propia piel. Lo levantan. Lo arrojan al Tíber antes de que pueda crecerle el pelo" (p. 28).

Giancarlo, el tercer lado de lo que constituye el triángulo principal del deseo en *Zona sagrada* participa también de las esferas interna y externa de la mediación. Es simultáneamente el modelo más interno y el más externo. Al recordar su primer encuentro con él, Mito dice: "Lo sé; lo recuerdo y lo describo como en una de las novelas que entonces leía. Pero aquella imagen era realmente la de un Raphael de Valentín... Sí, una especie de contrapartida masculina de lo que mi madre representa". (p. 75). Su primera visión de Giancarlo está mediada por las novelas que leía, por su parecido con un ídolo de matinée y por su semejanza con Claudia. Es necesario recordar que desde los nueve años Mito, debajo de la cama en Guadalajara, con los pañuelos de papel y la bacinica llena de agua, esculpía cordilleras, palacios, brujas, tecolotes, coronas, ángeles, que existían en su "palacio bajo y oscuro", en "su ciudad de tinieblas, que también podía ser un brillante salón de baile cuando reunía las veladoras de la abuela debajo de la cama. Los nuevos seres de papel y tela eran manipulados por el niño que fui yo..." (p. 19). Mito vive en la imaginación y toda su realidad es mediada por la literatura, el mito, el deseo. Los "seres de papel y tela" que el niño de nueve años manipula debajo de la cama son los seres que el hombre de 29 años manipula en la imaginación. Giancarlo, mediado externamente por la literatura y el mito, es mediado y a su vez es modelo mediador, internamente (en el deseo y en la imaginación de Mito) en la relación triangular con éste y con Claudia. Giancarlo, amigo, hermano, gemelo, amante de la madre, antagonista —tú alocutario— es el golem de su imaginación. No es gratuito el epígrafe del capítulo "Los delfines" que describe el principio de sus relaciones: "Quería soñar un hombre". Como el personaje borgiano, Mito sueña a Giancarlo "con integridad minuciosa" y lo impone a la realidad.²⁶ En este capítulo predomina el verbo imaginar con sus variaciones:

imaginé ese pueblo... Es cierto, lo imaginé... Yo quise imaginar un palacio frío y gris (p. 71).

los equivalentes de mi imaginación secreta... una fábula inventada por el padre (p. 72).

la imaginación puesta en su recompensa: otras imágenes inolvidables (p. 73).

la imagen del gamberro (p. 74).

esa lejanía que, imaginativamente, atribuí después... Imaginé un pueblo frío y gris (p. 75).

La descripción de su viaje a Madonna dei Monti se hace casi toda en imperfecto de subjuntivo para insinuar su "irrealidad": yo te esperara, el vapor saliera, me envolviese, estuvieras, arrojaras, te esperara, te rieras, te cruzaras, subieras, me negara, gritara, estuvieras, acomodara, pudiera (pp. 76-77). Años después Giancarlo le pregunta a Mito: "...si yo te entrego a tu madre verdadera, desnuda, sin máscara, ofendida, revelada al fin por un hombre imaginado que le ofrece la última sorpresa: la sorpresa de que, contra todas las apariencias, yo no la reflejo?" (p. 183). El hombre imaginado es entonces el modelo más interno; pertenece no a una esfera cercana, sino a la propia esfera del sujeto, la de su imaginación. El simulacro es su doble.²⁷ Los palacios, ciudades y salones de baile esculpidos debajo de la cama en Guadalajara prefiguran el palacio de Giancarlo y ambos son correlatos del decorado *art nouveau* del apartamiento en México. Todos los espacios creados por Mito son escenarios exóticos.²⁸ La atmósfera elegante y sensual y el distanciamiento témporo-espacial del exotismo estimula al exotista, ser de naturaleza contemplativa, a transportarse a esos lugares en la imaginación y a tener la ilusión de una existencia previa en esa atmósfera.²⁹ Según Praz, el exotismo es casi siempre "una proyección imaginativa de un deseo sexual".³⁰ El deseo, erótico u ontológico, se centra en la fantasía: "El deseo hace ficción de la realidad".³¹ Mito se proyecta fuera de su presente inmediato y de su propio ser y media no sólo lo imaginario sino incluso lo corpóreo. Bela, a diferencia de la madre, le habla directamente sin confundirlo ni derivarlo: lo reconoce y con su amor le brinda la oportunidad de dar el salto y abolir las contradicciones, pero Mito, víctima de su enfermedad ontológica, de la *askesis* y de su incapacidad para realizarse, establece una distancia. Destruye la posible autenticidad y reconocimiento de dos seres enamorados triangulando el deseo, escindiendo su ser. En la relación están Bela, Mito sujeto y Mito objeto. Media el espacio transportándose en la imaginación a un lugar lejano y exótico: "Nos veríamos —nos hemos visto— frente al cine Chapultepec y yo, decepcionado, quisiera verla en su ciudad, rodeada de esos palacios de un ocre intenso. La veo cruzar la Piazza del Popolo..." (p. 58). Media el tiempo: "Tengo su mano en la mía y si ella no deja de hablar ni adivina mi ausencia, es porque sus [?] ojos penetran su mirada para dejar de escuchar

sus palabras y ganar, desde ahora, el recuerdo de esta presencia" (p. 65). Quiere desear en el pasado, anhelar en la nostalgia. Finalmente, Mito media la identidad:

Ahora cruzamos el Paseo y yo quisiera vernos a los dos, de lejos, detenidos en el camellón... Estoy pensando que hubiese sido maravilloso estar sentado aquí mismo, solo, y verla entrar a ella, verla sentarse en otra mesa y primero estudiarla de lejos e imaginar nuestra posible amistad. ¿Cómo se vería de lejos?... O ella acompañada de otro. Escuchar las tonterías que ese hombre le estaría diciendo. Hablará, hablarán. Si yo estuviese en lugar de él, si yo pudiese hablarle a Bela, comunicarme, recibirla. ¿Me faltaría el valor para abordarla, sola, o correr a injurias, si necesario a golpes, al muchachito que la acompaña? (p. 63).

Se distancia de sí mismo, de la situación que vive, para desear el propio deseo. Se escinde para objetivar y copiar el deseo del "otro" (el suyo). Solamente imitando el deseo que otro siente por Bela es capaz de desearla él mismo. Su afán por distanciar en la imaginación lo lleva a mediar dentro de la mediación, por ejemplo en el episodio en que su conciencia y su miedo convocan a los perros que le había exigido a Claudia sólo para martirizarlos y dejarlos abandonados: "imagino los libros de la misma cabecera, los libros inevitables, *Les Caves du Vatican*, *A Rebours*, *The Picture of Dorian Gray*, *The Quest for Corvo*, *Cardinal Pirelly*, como si su propia existencia ficticia pudiese disipar la de la otra ficción, inmediata: mediatizarla" (p. 136).³² Otra instancia de mediación ontológica en la que quiere escindirse para poder observarse y así tener conciencia de su identidad y sentir su ser en la mirada, en el deseo del otro, sucede en uno de los momentos en que como voyeur demuestra su incapacidad para la comunión y para la soledad: "frente a la cerradura, mi ojo quisiera contemplarse a sí mismo, como mi oído se escucha y mi tacto se tiente, quiero ser dos, tú [Claudia] y yo, cuando mi ojo se pueda contemplar, seré tú para ser yo, tú debes mirarme en mi nombre, tú serás la mirada de mi mirada, el nombre de mi protección" (p. 123).³³

Mito dice que siempre necesitará mediadores, ya sean Giancarlo, Claudia o la muchacha que cabalga en la playa de Positano. Giancarlo piensa que al mediar se corre el riesgo de confundir al mediador con lo deseado y sólo la verdadera visión libre y sin mediadores es capaz de restituir la pareja original (p. 107). Reconstituir esa pareja de madre e hijo es el deseo de Mito. A través de la novela se describen varias "zonas sagradas": el espacio del juego en la playa de Positano; la casa de la abuela en Guadalajara, imagen del vientre materno (p.

18); su propio apartamento en México, cáncér barroco del que forma parte (pp. 30-32); el salón de juegos y consagraciones en el palacio de Giancarlo (p. 97); la casa de Claudia, "placenta iluminada" (p. 116); el cuarto en "el aeropuerto donde se despidió de la madre, "espacio que se limita para consagrarnos y defendernos" (p. 150). Pero la verdadera zona sagrada que Mito anhela es la vuelta al útero: "vuelves a guardarme en ti, a concebirme en ti, soy tu semilla. Y conservado dentro de ti que ya no podrás negarme tu compañía, tu calor, tus atenciones, ^{¿estará} esperaremos: él vendrá también, él entrará con nosotros. Los tres, siempre los tres, solos y reunidos para siempre" (p. 168).³⁴ Leo Bersani dice: "Parece probable que la experiencia prenatal de vivir en el cuerpo materno establece la base para la ilusión de una presencia perfecta".³⁵ Mito padece nostalgia de esta identidad mítica con la madre y desea volver a la unidad originaria. Esta unidad implica la aniquilación del otro para llenar el vacío, la *manque d'être*, y para esto es necesario apropiarse al otro. En su carencia ontológica, Mito desea poseer a Claudia, quiere ser Claudia. Para Lacan este deseo de volver a ser "uno" es absolutamente irreductible, y es en el fondo el deseo de la anulación, de la no-diferenciación.³⁶ Culmina en la *belle âme* o personalidad esquizoide que teme al otro debido a la paradoja de la identificación. Quiere imitar al otro, apropiárselo, ser el otro, poseer su identidad, pero esto significa la pérdida de su propia identidad.³⁷

La coherencia psíquica empobrece el deseo y la intensidad de la actividad deseante puede ocasionar la desintegración de la personalidad, la fragmentación psíquica.³⁸ Según Bersani, "el yo deseador es un ser desorientado temporal, espacial y ontológicamente, un yo parcial, disperso, que existe sólo en el movimiento de la fantasía".³⁹ Es precisamente en este movimiento de la fantasía de un ser psíquicamente incoherente que la tercera parte de *Zona sagrada* se desarrolla. Al partir Claudia para Europa, Mito se refugia en su gruta fin de siglo a repasar las viejas películas de su madre: "...y tus rostros se suceden en mi pantalla y allí te tengo para siempre..." (pp. 155-56). Cree poseer a la madre en lo estático, en el tiempo fijado para siempre: "...yo filmaré para ti y para mí la escena que falta, la escena prohibida, la que de verdad nos quite el alma... Yo soy el narrador. Yo tengo el poder de vida y de muerte sobre este cuento... Claudia pasa por la pantalla y no hay, para mí, diferencia entre el espacio y el pensamiento" (pp. 156-57). La tercera parte de la novela contiene las escenas finales filmadas en la imaginación del personaje-narrador. "Suertes de naipe", como ya dije, es el capítulo en el que se presentan las posibles líneas de desarrollo como posibilidad pura, con el énfasis en las distintas versiones de la génesis y de los mitos de Edipo y Ulises. En el paroxismo del movimiento de la fantasía que re-

conoce la imposibilidad de poseer el objeto, nace la necesidad de destruirlo, de inmovilizarlo. Bersani interpreta esta necesidad como el único "escape del 'infierno' del deseo insaciable".⁴⁰ En el asesinato se inmovilizan la mujer y el deseo. Según Sartre, destruir es reabsorber y establecer una relación entre el *Por-sí* y el ser del *En-sí* del objeto destruido, tan profunda como la de la creación. En la aniquilación se efectúa la fusión del sujeto y el objeto. Al anular el objeto, el sujeto lo convierte en sí mismo. El sujeto es el objeto al destruir su ser, pues en la destrucción se realiza la apropiación. La esencia del *En-sí*, su suficiencia e impenetrabilidad se une a la esencia del *Por-sí*, su invisibilidad y translucidez.⁴¹

En el último capítulo, ya en el paroxismo del deseo insaciable y víctima de la esquizofrenia, Mito vuelve a casa de la madre y, primero, desplaza su deseo metonímicamente en el fetichismo:

...el guardarropa que también abro, también olfateo, al fin acaricio, al fin rozo con mi mejilla, al fin beso... con un placer creciente, dejándome ir, voluptuosamente, hundiéndome en los vestidos, en los abrigos, en los zorros y armiños y chinchillas que también tienen su perfume, el mismo de mi raptó, el mismo de mi infancia. Finalmente, sentado en el suelo, entre sus zapatos, que también acaricio, que también aprieto contra mi mejilla y mis ojos, que también beso; mi boca es raso, pedrería y vinílica, mi lengua becerro y cocodrilo, mi paladar glacé. (pp. 185-86).

La desintegración de la identidad se ha agudizado al grado de que se identifica no sólo con el mediador sino incluso con el fetiche. Víctima de la violencia inherente a las etapas finales del deseo mimético, se transporta en la imaginación a los tiempos de la Inquisición y piensa en denunciar a la madre para que arda en la hoguera como hechicera. La agresividad se relaciona íntimamente a la identificación.⁴² La mimesis es en el fondo el deseo de diferenciarse, pero a medida que se intensifica este deseo, se genera identidad y al agudizarse culmina en el delirio y la locura.⁴³ Mito, en un rito travestista androginizante, se apropia la identidad de Claudia:⁴⁴ "¿Bastará mostrarme así, demostrar que soy ella, que ella usurpa mi identidad..." (p. 186). Al ponerse la ropa de la madre, se convierte en ella, se funden las identidades, pero la metamorfosis no termina ahí y Mito-Claudia continúa su monólogo: "...que ella me ha convertido en esto que los espejos reflejan... en este perro famélico que ya no puede sostenerse sobre los tacones altos, gigantescos, zancos, y cae arañando el vidrio, cae con el cofre vacío entre las manos y con él rasga los espejos?" (pp. 186-87), Mito quiere recuperar su imago, terminar con su alienación narcisista y ex-

terminar al otro para paralizar el movimiento del deseo, su agonía. Mito-Claudia-perro famélico piensa "En ella se funden los opuestos: tú eres yo; todos somos otro" (pp. 188-89). Bersani dice que esta idea del "yo" como "otro" se ilustra en imágenes de metamorfosis y de inesperados e inexplicables saltos de identidad: "Una substancia simplemente 'es' o 'se encuentra' o 'despierta' como otra substancia".⁴⁵ Esta apertura del ser, este borrarse de las fronteras ontológicas, ya se había anunciado anteriormente:

pude inventar que el galgo era el impostor, o el terrier la reencarnación, de cualquier alma sin nombre o significado que quisiera habitar sus cuerpos. (p. 39).

con el olor preñado y frío de un mastín en el pasillo, a punto, quizá, de perder la encarnación transitoria, de recuperar un visaje antiguo, olvidado, irreproducible. (p. 40).

En el mundo se puede ser de mil maneras. Se puede dejar de ser hombre y abrirse a un nuevo conocimiento... un anuncio, borroso, imperfecto, fatigado, de las otras realidades que nos esperan. (p. 165).

La metamorfosis totémica se realiza enfrente de un espejo. El espejo simboliza, en esta novela, la escisión espacial y ontológica. Bersani opina que la experiencia de ver nuestra imagen a cierta distancia sugiere la posibilidad de convertirnos en otra cosa, la posibilidad de metamorfosis. El espejo representa el distanciamiento de parte de nuestro ser de nuestra conciencia, y al tratar de convertir a otros en "espejos estabilizadores" queremos negar esa distancia.⁴⁶ La imagen en el espejo o alienación de la imago, empezando con el *stade du miroir*, inicia el mecanismo del deseo mimético. En *Zona sagrada*, Mito, en su calidad de *Por-sí*, en su insuficiencia ontológica, se siente reflejo y aun invisibilidad y transparencia:

rebajado ante mí mismo / a un reflejo... (p. 12).

este rostro firme frente a los espejos, vacilante fuera de ellos. (p. 41).

Hacia mí, que soy de nuevo un reflejo torpe, un intruso. (p. 121).

La famosa sensibilidad de nuestro tiempo es sólo la vieja realidad del narcicismo. Me concentré en ser el reflejo fiel. (p. 124).

La mirada no puede ir más allá del reflejo. El reflejo soy yo. (p. 178).

Claudia mira a través de mí: no soy tolerado, no soy solicitado. (p. 80).

Otros se niegan a ser reflejo. Giancarlo dice "...revelaba al fin por un hombre imaginado que le ofrece la última sorpresa: la sorpresa de que, contra todas las apariencias, yo no la reflejo?" (p. 183) y Bela, "...yo no soy un espejo, yo no sé contemplarme en los espejos, en los espejos no vive nadie..." (p. 113).

Al metamorfosearse en perro rasga los espejos pero con esto no termina su heterogeneidad. Su odio hacia el objeto de su deseo continúa y en su conciencia escindida es testigo de la destrucción de su país privado. Su sirvienta Gudelia y su amante degradan la gruta encantada rompiendo la lámpara Tiffani, colmando los platos Lalique de colillas, escuchando boleros en vez de óperas, substituyendo la foto de Elvis Presley por la de Baudelaire, y, en la degradación máxima, al tener relaciones sexuales profanan el ambiente estético-exotista, la zona sagrada de la *askesis*. Aún en su nueva encarnación, Mito, escindido, continúa soñando y la imagen del sueño es "una muchacha muerta al lado de mi caballo muerto en una playa muerta" (p. 189). Imagina el fin de las ilusiones, del riesgo, del azar. La destrucción de su espacio *art nouveau* degrada la búsqueda de la zona sagrada y su metamorfosis en perro ironiza su apetito ontológico. El deseo triangular mimético al considerar al amor como "distancia y separación" (p. 166) niega el placer⁴⁷ y la transfiguración.⁴⁸ Mito, incapaz de dar el salto mortal y de ser "otro" para ser él mismo, no sabe reconciliarse con su verdadero ser y continúa en la soledad.⁴⁹

La vivencia del deseo presentada en *Zona sagrada* corresponde, entre otras, a la de Julio Cortázar y Baudelaire; la *possession*, la licantropía, establece un vínculo de víctima-verdugo entre el sujeto y el objeto. Es un deseo vampirista destinado al fracaso. Por oposición y como polo desiderativo implícito de la ley estructural de la novela, Fuentes realza el deseo surrealista, camaleónico, de *participación* que sólo puede realizarse en la libertad.⁵⁰ Este ensayo empezó con las palabras de Octavio Paz. De nuevo es su pensamiento el más apropiado para resumir la esencia de esta obra:

La libertad es una creación y una conquista. Creación y conquista: no de esto o aquello, y menos que nada de nuestros semejantes, sino de nosotros mismos. El ejercicio de la libertad es siempre una conquista de los territorios incógnitos del ser. Mientras aquel que

ejerce el poder sobre sus semejantes quiere apropiarse del ser de los otros y así *ser más*, el hombre realmente libre quiere *más ser*.⁵¹

LIVIA SOTO
Ford Fellow, University of Cambridge England

NOTAS

- 1 Este trabajo es uno de los capítulos de la disertación doctoral que escribí en la Universidad del Estado de Nueva York en Stony Brook, en 1980, bajo la dirección de Pedro Lastra.
- 2 *El laberinto de la soledad*, 7a. ed. (México: Fondo de Cultura Económica, 1969), p. 187.
- 3 Carlos Fuentes, *Zona sagrada*, 6a. ed. (México: Siglo Veintiuno Editores, S. A., S. A., 1970). Todas las citas de la obra provienen de esta edición.
- 4 Claude Lévi-Strauss, "The Structural Study of Myth", *Structural Anthropology*, tr. del francés de Claire Jacobson and Brooke Grundfest Schoepf (1963; reimpresión New York: Anchor-Doubleday, 1967), pp. 202-28.
- 5 Anthony Wilden, "Lacan and the Discourse of the Other", *The Language of the Self; The Function of Language in Psychoanalysis*, tr. con notas y comentario de Anthony Wilden (1968; reimpresión New York: Delta, 1975), p. 166.
- 6 Mito edípicamente dice: "Pienso en la figura central y obsesiva de mi madre como en un gran hoyo blanco que ocupa el escenario vacío. Y yo, entre bastidores, ¿quién soy?" (p. 92).
- 7 Ver Jean Paul Sartre, *Being and Nothingness; an Essay on Phenomenological Ontology*, tr. e introducción de Hazel E. Barnes (New York: Washington Square Press, 1971), pp. 137, 306, 735, 747 y passim. Ver también G. W. F. Hegel, *The Phenomenology of Mind*, tr., con introducción y notas de J. B. Baillie. Introducción a la edición Torchbook de George Lichtelm (New York: Torchbooks-Harper, 1967), especialmente "The True Nature of Self-Certainty", pp. 217-27; "Independence and Dependence of Self-consciousness: Lordship and Bondage", pp. 228-40; "Pleasure and Necessity", pp. 383-89.
- 8 Jacques Lacan, "The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience", *Essays: a Selection*, tr. Alan Sheridan (New York: W. W. Norton Co., Inc., 1977), pp. 1-7.
- 9 Según René Girard, "El origen y la causa de la rivalidad mimética no se encuentran en el complejo de Edipo; al contrario, debemos buscar en la rivalidad mimética la causa de todas las versiones de la historia de Edipo, ya sean míticas, trágicas o psicológicas", "Delirium as System", tr. de Paisley N. Livingston y Tobin Siebers, "To double business bound"; *Essays on Literature, Mimesis, and Anthropology* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978), pp. 84-120, la cita en la p. 107. (La traducción es mía.)
- 10 Según Anthony Wilden, la noción sartreana del deseo como carencia e intento de apropiación es básicamente hegeliana y tiene semejanzas con las ideas de Lacan. Ver "Lacan and the Discourse of the Other", pp. 192-93.
- 11 *Deceit, Desire, & the Novel; Self and Other in Literary Structure*, tr. del francés de Yvonne Freccero (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1966;

la. ed. en rústica, 1976). Ver especialmente el primer capítulo, "Triangular Desire", pp. 1-52.

- 12 Ver también las pp. 21, 22, 23, 57, 185-86.
- 13 Ver "Lacan and the Discourse of the Other", p. 187 para las nociones de fetichismo y de desplazamiento metonímico. Ver pp. 238-49 para el análisis de Wilden sobre los conceptos de significante, significado, metonimia y metáfora en el pensamiento lacaniano.
- 14 *Deceit*, p. 161.
- 15 Ver también las pp. 24-25, 28-29 y passim.
- 16 Ver *The Romantic Agony*, tr. del italiano de Angus Davidson, 2a. ed. con un prólogo de Frank Kermode (1933; London: Oxford University Press, 1951; 1a. ed. en rústica, 1970).
- 17 Brigid Brophy dice: "Nadie que vea los dibujos de Beardsley con mirada psicológica podría dudar que la mayor presencia en su vida imaginativa fue la de su madre. Los dibujos deben su fuerza erótica al hecho de que, gracias a la continuación de ella en el lugar central de su mundo mental, él pudo mantener intacto el vehemente erotismo de hijo a madre de la niñez. Su imaginación explotó la 'perversidad polimorfa' de la niñez. Su decoración es fetichista por virtud de la curiosidad infantil acerca de los órganos sexuales humanos. Su línea es repulgada porque un niño pone atención intensa y eróticamente cargada pero no puede tocar", *Beardsley and his world* (New York: Harmony Books, 1976), p. 26. (La traducción es mía.)
- 18 Ver notas 142 y 143 en "The Shadow of the Divine Marquis", *The Romantic Agony*, p. 187.
- 19 Praz, p. 332. (La traducción es mía.)
- 20 Ver *Deceit*, pp. 153-75, especialmente pp. 161-62. Véase también, para el tema del dandy: Wylie Sypher, *Loss of the Self in Modern Literature and Art* (New York: Vintage-Random House, 1962), pp. 36-41.
- 21 En *Beardsley and his world*, p. 71, dice que las preferencias sexuales de Beardsley que "pueden muy bien haber sido expresadas principalmente en la fantasía, fueron probablemente en su mayoría heterosexuales, tal vez matizadas de travestismo". (La traducción es mía.)
- 22 *Baudelaire and Freud*. (Berkeley: University of California Press, 1977), pp. 38-39. (La traducción es mía.)
- 23 La promesa no consumada es uno de los temas del art nouveau. Peter Selz dice que el artista del art nouveau "parecía preferir una expresión melancólica y nostálgica al alborozo o júbilo desenfrenado. Todo permanece en un estado de incumplimiento; hay tal vez expectativa anhelante, pero no parece pasar nunca del umbral". Ver "Introduction", *Art Nouveau; Art and Design at the Turn of the Century*, ed. de Peter Selz y Mildred Constantine (1959; New York: The Museum of Modern Art, 1a. ed. en rústica, nueva y revisada, 1975), p. 16. (La traducción es mía.)
- 24 Ver *Deceit*, p. 87.
- 25 Ver *A future for Astyanax; Character and Desire in Literature* (Boston: Little, Brown and Company, 1976), p. 10.
- 26 Jorge Luis Borges, "Las ruinas circulares", *Ficciones* (Buenos Aires: Emecé Editores, S. A., 1956; 9a. impresión, 1968), p. 60. Si Giancarlo es un simulacro,

- ¿implica esto que Mito es también, como el hombre gris de Borges, una apariencia que otro sueña? Ver *Zona*, p. 165: "Soy gris, lejano, mimético, uno con el orden del jardín y el desorden de la escultura. He sido convocado, ojeroso, desde las copias amarillas de una película muda, desde fuera del marco seleccionado de la pintura", y en la p. 190: "Hemos pensado tanto el uno en los otros, cada uno de los tres. Quizá esa circulación de tonos, de miradas, de movimientos —esos instantes que han relacionado nuestras tres apariencias— aún se reiteran y se recuerden en el futuro". Pareciera que el *Por-sí*, en el estado más agudo de desintegración ontológica, al torjar entidades imaginarias se desrealiza a sí mismo.
- 27 Girard en "The Mimetic Desire of Paolo and Francesca", tr. de Petra Morrison, *To double. . .*, p. 4, dice: "Las divisiones y agonías producidas por la mediación culminan en la alucinación del doble, presente en la obra de numerosos escritores románticos y modernos pero comprendida sólo por los más grandes como estructura conflictiva". En "Delirium", p. 94, dice: "La percepción de dobles y gemelos se encuentra entre los fenómenos típicos del delirio. . . La experiencia de los dobles tiene un carácter persistentemente alucinatorio. . ." Según Mircea Eliade, en ciertas culturas el ser andrógino primordial ha sido reemplazado por gemelos divinos en la búsqueda de la Totalidad. Ver "Mephistopheles and the the Androgyne". *The Two and the One*, tr. de J. M. Cohen (New York: Harper and Row, Publishers, 1965), p. 111. En *Zona* se alude a varios pares de "gemelos": Rómulo y Remo, Dionisos y Apolo, Telémaco y Telégono, Caín y Abel, Mito y Giancarlo, y, finalmente, con cierto matiz de androginización Claudia y Mito y Claudia y Giancarlo: "Gemelos: los dos vestidos con las trincheras inglesas. . ." (p. 167). (Las traducciones son mías.)
- 28 Ver nota 19 en "La Belle Dame Sans Merci", *Romantic*, p. 285.
- 29 Ver Praz, pp. 210-13.
- 30 Praz, p. 207.
- 31 *A Future*, p. 236.
- 32 Nótese que en estos libros se destacan el exotismo, el incesto, el homosexualismo, todo el estímulo y la represión característicos de la sensibilidad erótica decadente, mediadora del erotismo enfermizo de Mito.
- 33 Cf., la función del espejo y de la mirada en Sartre, "*Huis clos*" suivi de "*Les mouches*" (Paris: Gallimard, 1947). Estelle dice: ". . . cuando no me veo, por mucho que quiera sentirme, me pregunto si verdaderamente existo" (p. 44) e Inés, "Yo soy el espejo-para-alondras [*le miroir aux alouettes*]; mi pequeña alondra, y ¡te he atrapado!" (p. 48; la traducción es mía.)
- 34 Cuando Giancarlo empuja a Mito al túnel de la estación del metro en St. Michel, la descripción que éste hace de su experiencia metafórica la fascinación del niño con el vientre materno y el terror causado por el tabú del incesto: ". . . y yo casi enterrado en esta matriz de nervios espasmáticos. . . entrar al túnel. . . la boca del laberinto. . . adentro de la gruta, cada vez más adentro, hacia el centro de la tierra, urinaria, goteante, porosa, llena de placentas de piedra. . . no toques, no mires lo que no debes. . . en el centro de la galería. . . Quedarse para siempre en la matriz de la tierra es convertirse en oro. . . todas las vetas serían áureas si nadie las tocara, si las dejaran gestarse, durar. . ." (p. 163; ver n. 18 de este capítulo). A continuación, en la misma página, se alude a Edipo y su automutilación como castigo por su doble delito de patricidio e incesto: "Ya lo decía; no importaba ser ciego y mutilado: oigo el pitazo, el pulso veloz a mis espaldas y mis piernas hinchadas, paralizadas por várices, oclusiones, gangrenas, embolias que desconocían. . ."
- 35 *A Future*, p. 266.
- 36 Ver Wilden, p. 191.
- 37 Ver Wilden, p. 290.
- 38 Ver *A Future*, pp. 3-14.
- 39 *Raudelaire and Freud*, pp. 77-78. (La traducción es mía.)
- 40 *Baudelaire and Freud*, p. 69. (La traducción es mía.)
- 41 Ver *Being and Nothingness*, p. 756.
- 42 Wilden dice: "La agresividad está íntimamente vinculada con la identificación, señaladamente en la paranoia, en la que los perseguidores del sujeto pueden resultar ser aquellos con quienes se había identificado en otro tiempo: el otro a quien tememos es a menudo el otro a quien amamos. El *moi* es por lo tanto otro, un *alter ego*" (p. 161). (La traducción es mía.)
- 43 "*To double. . .*, p. 96.
- 44 Según Girard, para Lévi-Strauss, el mito "encarna el principio de diferenciación idéntico al lenguaje y al pensamiento. El rito, al contrario, trata de recuperar una *inmediación indiferenciada*". Ver "Differentiation and Reciprocity in Lévi-Strauss and Contemporary Theory", "*To double. . .*, p. 155. (La traducción es mía.) Los ejemplos de travestismo, metamorfosis, totemismo, todos los casos en que se borran las fronteras ontológicas, pertenecen a esta *inmediación indiferenciada*. Para Hermann Baumann, la combinación de los sexos en el travestismo implica una aspiración espiritual, la creencia en un "alma casi material" que puede transferirse a través de la ropa y las joyas. Ver *Das doppelte Geschlecht; ethnologische Studien zur Bisexualität in Ritus and Mythos* (Berlín, 1955), pp. 45, 46, 129. Citado en Giedion *The Eternal Present: The Beginnings of Art*, Bollingen Series XXXV. 6. 1 (New York: Pantheon-Random House, 1962), p. 225. Para la función del travestismo como rito iniciático, totalizante, de reintegración de los opuestos, de regreso al Caos originario, véase también "Mephistopheles", pp. 111-14.
- 45 *A Future*, p. 240.
- 46 Ver *A Future*, p. 208.
- 47 Para Sartre el placer significa la muerte y el fracaso del deseo. Ver *Being and Nothingness*, p. 515.
- 48 Giancarlo dice: "Esta es la única manera: una transfiguración y otra y luego otra. Guglielmo, si te captura el tiempo te mata. Empieza, se desarrolla, termina. Si te transfigurás, sólo pasas de un estado a otro, siempre, incandescente, como las estatuas del palacio" (p. 106).
- 49 En "El límpido deseo de Luis Buñuel", *Vuelta*, 14, enero de 1978, pp. 30-32, Fuentes discute *Ese oscuro objeto del deseo* de Buñuel enfatizando la transfiguración y el salto mortal como elementos del deseo surrealista.
- 50 Para los conceptos de *participación* camaleónica y *posesión* vampirista, ver: Ana María Hernández, "Camaleonismo y vampirismo: la poética de Julio Cortázar", *Revista Iberoamericana*, 45 (1979), 475-92.
- 51 "Cuadernos Americanos", *Las peras del olmo* (México: U.N.A.M., 1957), p. 221.