



# UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS

CENTRO DE ESTUDIOS SUPERIORES DE  
MÉXICO Y CENTROAMÉRICA

## T E S I S

El cuerpo como límite: mirada y  
seducción en las novelas *El uranista* de  
Luis Panini y *Pasión y muerte del cura*  
*Deusto* de Augusto D'Halmar

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

**MAESTRO EN CIENCIAS  
SOCIALES Y  
HUMANÍSTICAS**

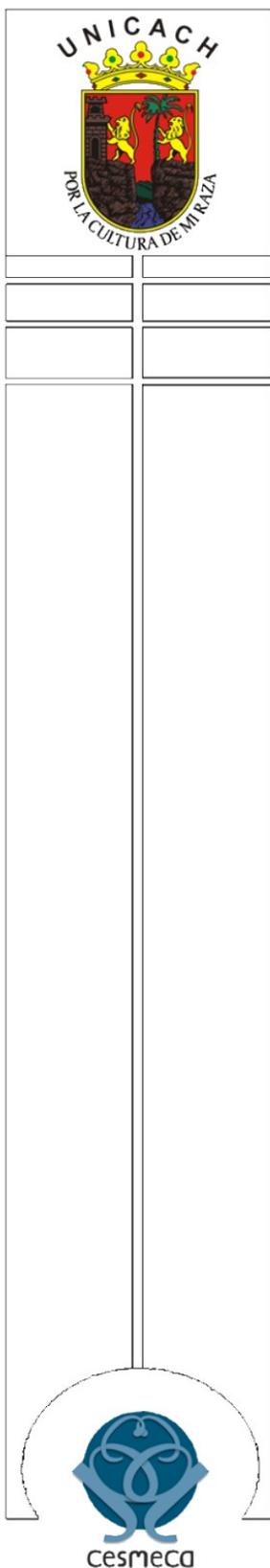
PRESENTA  
**RUSSELL MANZO VÁZQUEZ**

DIRECTOR  
**DRA. MAGDA ESTRELLA ZÚÑIGA ZENTENO**

San Cristóbal de Las Casas, Chiapas

Julio de 2023





# UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS

CENTRO DE ESTUDIOS SUPERIORES DE  
MÉXICO Y CENTROAMÉRICA

## TESIS

El cuerpo como límite: mirada y  
seducción en las novelas *El uranista* de  
Luis Panini y *Pasión y muerte del cura*  
*Deusto* de Augusto D'Halmar

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

**MAESTRO EN CIENCIAS  
SOCIALES Y  
HUMANÍSTICAS**

PRESENTA  
**RUSSELL MANZO VÁZQUEZ**

COMITÉ TUTORIAL  
**DRA. MAGDA ESTRELLA ZÚÑIGA ZENTENO**  
**DRA. ANA ALEJANDRA ROBLES RUIZ**  
**DR. JESÚS MORALES BERMÚDEZ**

San Cristóbal de Las Casas, Chiapas

Julio de 2023



UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS  
SECRETARÍA ACADÉMICA  
DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas a 18 de agosto de 2023

Oficio No. SA/DIP/704/2023

Asunto: Autorización de Impresión de Tesis

C. Russell Manzo Vázquez

CVU: 1142613

Candidato al Grado de Maestro en Ciencias Sociales y Humanísticas

Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica

UNICACH

Presente

Con fundamento en la **opinión favorable** emitida por escrito por la Comisión Revisora que analizó el trabajo terminal presentado por usted, denominado **El cuerpo como límite: mirada y seducción en las novelas *El uranista* de Luis Panini y *Pasión y muerte del cura Deusto* de Augusto D'Halmar**, cuya Directora de tesis es la Dra. Magda Estrella Zúñiga Zenteno (CVU: 242648) quien avala el cumplimiento de los criterios metodológicos y de contenido; esta Dirección a mi cargo autoriza la impresión del documento en cita, para la defensa oral del mismo, en el examen que habrá de sustentar para obtener el **Grado de Maestro en Ciencias Sociales y Humanísticas**.

Es imprescindible observar las características normativas que debe guardar el documento impreso, así como realizar la entrega en esta Dirección de un ejemplar empastado.

**Atentamente**  
**"Por la Cultura de mi Raza"**

**Dra. Carolina Orantes García**  
**Directora**



**DIRECCIÓN DE**  
**INVESTIGACIÓN Y POSGRADO**

- C.c.p. Dr. Amín Andrés Miceli Ruiz, Director del Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica, UNICACH. Para su conocimiento.  
Mtra. Tania Ramos Pérez, Coordinadora del Posgrado, Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica, UNICACH. Para su conocimiento.  
Archivo/minutario.

RJAG/COG/88/gtr

**2023 AÑO DE FRANCISCO VILLA**  
**EL REVOLUCIONARIO DEL PUEBLO**

Dirección de  
**Investigación**  
y Posgrado

Dirección de Investigación y Posgrado  
Libramiento Norte Poniente No. 1150  
Colonia Lajas Maciel C.P. 29039  
Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México  
Tel:(961)6170440 EXT.4360  
investigacionyposgrado@unicach.mx

## **Dedicatoria**

A mi madre, amiga y cómplice, Rosalinda Vázquez Pérez quien, con sus cálidas manos, me ayudó a pegar las piezas más rotas de mi cuerpo y mi ser. A mi primo, quien fue un hermano y guía, Raúl Guzmán Vázquez, mi total admiración y respeto para ambos. En el más profundo caos que surgió como una revuelta en nuestras vidas, fue nuestro amor sincero, el único que hizo brillar nuevas estrellas en la oscuridad de ese eterno universo.

## Agradecimientos

Este trabajo implicó un proceso complicado en mi vida. A los pocos meses de ingresar a la maestría falleció mi madre; un momento simbólico que cambió por completo mi perspectiva humana, y me hizo valorar aún más a quienes siempre han estado ahí acompañándome.

Agradezco al Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica (CESMECA), lugar donde realicé la maestría con el apoyo del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conahcyt), quienes cuentan con un reconocido Programa Nacional de Posgrados de Calidad. Al cuerpo académico que me apoyó y comprendió en el momento de la pérdida de mi familiar.

A mi comité tutorial de la línea de investigación Discursos Literarios, Artísticos y Culturales: a la Dra. Magda Estrella Zúñiga Zenteno por permitirme abrir los ojos más allá de mi formación y comprensión lectora. A la Dra. Ana Alejandra Robles Ruíz por sus consejos, y voz humana en los comentarios de este trabajo. Al Dr. Jesús Morales Bermúdez por su sabiduría y orientación literaria.

Agradezco a mi familia: a mi padre, quien nunca me ha dejado solo, y sigue sosteniendo mi mano para caminar con seguridad y valor. A mis hermanos, Emmanuel, Luis Arturo y Edgar por creer en mis ideales, cuando más he dudado de mí mismo. A mi tía María Esther y a mi tío Ranulfo por apoyarme en todo momento, inspiración trascendental del trabajo duro.

A mis amigos de Xalapa, Ciudad de México y Chiapas por alentarme a seguir aprendiendo de este maravilloso mundo de la literatura. Al maestro y amigo Julio Pimentel Tort por su acompañamiento en el proceso de la pérdida y el dolor.

A las grandes amistades que hice en la maestría, quienes me mostraron un poco de su vida, y me enseñaron a abrazar la vulnerabilidad de la que tanto huía; gracias a ustedes aprendí a escuchar, amar y valorar al cuerpo mismo.

Y finalmente, a los escritores, Luis Panini y Augusto D'Halmar, por plasmar dos novelas llenas de personajes únicos y maravillosos que me permitieron hacer catarsis, desde un lado más humano, y permitirme mirar más de mi interioridad, y saberme vivo con un cuerpo capaz de amar.

<b>Introducción general</b> .....	<b>1</b>
<b>Capítulo I: Cuerpo, mirada y seducción (deseo) desde los planteamientos de Juan David Nasio y Jean Baudrillard</b> .....	<b>4</b>
Introducción.....	4
<b>1.1. Propuesta conceptual de Juan David Nasio en torno al cuerpo</b> .....	<b>5</b>
1.1.1. Un cuerpo más que anatómico.....	5
1.1.2. Cuerpo erógeno: el <i>yo</i> y la imagen del sujeto.....	7
1.1.3. La imagen corporal: el cuerpo real, imaginario y simbólico.....	10
<b>1.2. La mirada y seducción (deseo) desde los planteamientos de Nasio y Baudrillard</b> .....	<b>12</b>
1.2.1. La mirada en las formaciones del objeto <i>a</i> (objeto causa del deseo).....	13
1.2.2. La mirada: Pantalla reflejante del Otro.....	14
1.2.3. La significación del falo como agente de deseo.....	17
1.2.4. La seducción (deseo) del Otro.....	18
<b>1.3. Cuerpo, mirada y seducción en personajes literarios masculinos, de edad avanzada</b> .....	<b>21</b>
1.3.1. El cuerpo y la mirada como <i>falo imaginario</i> del deseo en “Poemas para un cuerpo” y “Despedida” .....	22
1.3.2. El cuerpo y la mirada como <i>falo simbólico</i> del deseo en <i>Confusión de sentimientos</i> .....	25
<b>1.4. Cuerpo, mirada y seducción en personajes literarios masculinos en contextos religiosos</b> .....	<b>29</b>
1.4.1. El cuerpo y la mirada como <i>metáforas</i> del deseo en “El jorobado de la iglesia” y “Flores y Blancaflor”.....	30
1.4.2. El cuerpo y la mirada como <i>sujetos</i> del deseo en “El jorobado de la iglesia” y “Melitza Efer veDinah”.....	33

<b>Capítulo II: Cuerpo, mirada y seducción en “El viejo”, personaje de la novela <i>El uranista</i> de Luis Panini.....</b>	<b>36</b>
Introducción.....	36
<b>2.1. El cuerpo del deseo en “El viejo” de <i>El uranista</i>.....</b>	<b>37</b>
2.1.1. “El viejo” y su cuerpo anatómico.....	37
2.1.2. “El viejo”: un cuerpo que mira y se mira en el Otro.....	40
2.1.3. “El viejo”: un cuerpo que seduce y desea.....	44
<b>2.2. “El viejo” y su mirada desnuda ante el efebo.....</b>	<b>47</b>
2.2.1. “El viejo” ante los torsos juveniles y fascinantes.....	48
2.2.2. “El viejo” ante la pantalla que no puede apagar.....	50
2.2.3. “El viejo” ante la voz que lo descoloca.....	51
<b>2.3. “El viejo” y las rutas del deseo.....</b>	<b>56</b>
2.3.1. “El viejo” y sus rasgos obsesivos.....	57
2.3.2. “El viejo”: un obsesivo estratega.....	58
2.3.2.1. “ <i>El viejo</i> ”: un obsesivo del sudor y el olor.....	59
2.3.2.2. “ <i>El viejo</i> ”: un obsesivo de los vellos y el olor.....	62
<b>2.4. “El viejo” ante su Doble: El hombre de la gabardina.....</b>	<b>66</b>
2.4.1. El choque de miradas entre “El viejo” y “El hombre de la gabardina”.....	66
2.4.2. “El viejo” y su pacto con el Doble.....	68
2.4.3. La persecución del Doble en “El viejo”.....	71
2.4.4. “El viejo” ante su verdadero rostro.....	73
<b>Capítulo III: Cuerpo, mirada y seducción en el sacerdote Íñigo Deusto, personaje de la novela <i>Pasión y muerte del cura Deusto</i>.....</b>	<b>76</b>
Introducción.....	76
<b>3.1. El cuerpo del deseo del sacerdote Íñigo Deusto en <i>Pasión y muerte del cura Deusto</i>.....</b>	<b>77</b>
3.1.1. Íñigo Deusto: un sacerdote educado y pulcro.....	77
3.1.2. Íñigo Deusto: un sacerdote ilustrado y sensible.....	78
3.1.3. Íñigo Deusto: un sacerdote ferviente y soñador.....	81
3.1.4. Íñigo Deusto y su relación afectiva con Pedro Miguel y Pedro María.....	82
<b>3.2. La relación afectiva del sacerdote Íñigo Deusto y su criada Mónica.....</b>	<b>84</b>

3.2.1.	¿Quién es la criada Mónica?.....	85
3.2.2.	Mónica: Otra madre para Íñigo Deusto.....	87
3.2.3.	Mónica: la madre sanadora de Íñigo Deusto.....	89
3.2.4.	Mónica: la madre que siempre amará a Íñigo Deusto.....	91
3.3.	<b>Las miradas turbulentas entre Íñigo Deusto y Pedro Miguel “el Aceitunita”.....</b>	<b>93</b>
3.3.1.	Íñigo Deusto ante la mirada afectiva del Aceitunita.....	94
3.3.1.1.	<i>Íñigo Deusto ante la silueta pueril.....</i>	<i>95</i>
3.3.1.2.	<i>Íñigo Deusto ante el roce de manos.....</i>	<i>96</i>
3.3.2.	Íñigo Deusto ante la mirada afectiva del “Niño Jesús del Palma”.....	98
3.3.2.1.	<i>Íñigo Deusto ante el rostro cautivador del Niño Jesús.....</i>	<i>100</i>
3.3.2.2.	<i>Íñigo Deusto ante sus celos asfixiantes.....</i>	<i>102</i>
3.4.	<b>Íñigo Deusto ante las fuerzas pasionales que le desvela Pedro Miguel.....</b>	<b>103</b>
3.4.1.	Íñigo Deusto ante sus vacíos pasionales.....	104
3.4.1.1.	<i>Íñigo Deusto ante el deseo paternal.....</i>	<i>105</i>
3.4.1.2.	<i>Íñigo Deusto ante el deseo del hijo “ideal”.....</i>	<i>107</i>
3.4.2.	Íñigo Deusto ante el secreto pasional de “El de las Alhajas”.....	108
3.4.2.1.	<i>Íñigo Deusto ante el secreto en la máscara.....</i>	<i>110</i>
3.4.2.2.	<i>Íñigo Deusto ante el secreto de la muerte.....</i>	<i>112</i>
	<b>Conclusiones.....</b>	<b>116</b>
	<b>Bibliografía.....</b>	<b>120</b>
	<b>Bibliografía online.....</b>	<b>124</b>

# Introducción general

La presente Tesis de Maestría nace como un reto por adquirir nuevos conocimientos en el campo literario. Me había encasillado en la categoría de género y sexualidad, tanto que mi visión parecía difusa al momento de desarrollar el anteproyecto de investigación. No obstante, la maestría me ayudó a agudizar mi perspectiva, y a explorar otras posibles líneas donde la literatura nombrada “homoerótica”, no necesariamente tiene que leerse desde el rubro sexual. De allí deviene mi interés en el cuerpo como un límite, como una frontera que obliga a los sujetos a apropiarse del mismo desde otras subjetividades que permean la vida del individuo.

La investigación tiene como objetivo comprender la categoría de cuerpo como territorio sensorial a través de la mirada y la seducción (deseo). El cuerpo lo analizo desde un topos (lugar) donde las subjetividades del ser se hacen presentes constantemente. Es una estructura compleja que permite nuevas lecturas dentro del campo literario, más allá de rasgos biológicos, hegemónicos o de poder. Los cuerpos ficcionales que presento van de la mano con la producción de deseo para formar relaciones inter e intrapersonales; relaciones que adquieren significado desde la percepción del yo, hasta el reconocimiento por el Otro. Las novelas que conforman esta tesis son de autores contemporáneos con una lectura conveniente a nuestros tiempos: *El uranista* (2014) del escritor mexicano Luis Panini y *Pasión y muerte del cura Deusto* (1924) del escritor chileno Augusto D'Halmar.

Las novelas que presento son una producción literaria que considero necesarias para estudiar, independientemente del puente generacional, la narrativa que proyectan sirve para ver otros cuerpos como nuevos espacios simbólicos, pulsionales y existenciales para la reflexión, y así construir identidades frente a los otros. El cuerpo es sin duda un campo amplio de estudio, desde la medicina hasta la antropología, demostrando teorías para modelar su representación en la sociedad. Sin embargo, el cuerpo de mi interés es aquel que se forja desde la sensorialidad, desde las pulsiones, desde su relación de saberse “ser” y “existir” bajo la exigencia de varios signos que lo atraviesan.

El marco teórico que he realizado me ha llevado a tomar decisiones definitivas para delimitar mi trabajo. La aproximación inicial se basó en reflexionar en textos literarios con múltiples expresiones y proyecciones sobre el cuerpo, enfocados en el tema erótico, sensual, literario, entre otros, con el fin de ampliar mi reflexión en otras áreas como es el afecto, el tacto,

lo íntimo, el dolor, coincidiendo al final con la mirada y el deseo como rutas, para observar a los personajes principales en cuestión. Ambos aspectos me permiten desmenuzar la complejidad del tema corpóreo desde su interioridad, y así asumir una posición crítica para ver algunas subjetividades dinámicas. La mirada no es una mera reacción consciente, se basa en la elección de imágenes que sugestionan, y encienden algo en el interior del sujeto. Es una respuesta a una serie de estímulos, que no hace más que elegir aquellas valiosas en donde posarse, y así dar paso al deseo. Tal deseo es productor de un signo voraz, es la fuerza que lo mueve, y lo obliga a jugar con intensidad a través de sus actos, emociones o movimientos imprevisibles (Pereira, 2018: 63).

La tesis está compuesta por tres capítulos: El primer capítulo corresponde a una revisión puntual en los planteamientos teóricos y la terminología empleada, que guía todo el cuerpo del trabajo: cuerpo, mirada y seducción (deseo) en personajes literarios masculinos de edad avanzada con fuerte atracción por jóvenes, y en personajes literarios masculinos en contextos religiosos, para desbrozar las obras de Panini (capítulo II) y de D'Halmar (capítulo III). El marco teórico que el psicoanalista Juan David Nasio y el filósofo Jean Baudrillard me permite analizar al cuerpo de los protagonistas y algunos secundarios en relación con la estructura subjetiva deseo.

En el segundo capítulo analizo el cuerpo de “El viejo” (protagonista de *El uranista*), un personaje entrañable con manías y obsesiones, cuyo pasatiempo se basa en coleccionar rompecabezas con referencias artísticas, al igual que cerámica fina inscritas con imágenes de Goya. Es una persona que crea sus propios perfumes, pues así le inculcó su madre desde pequeño, así como también remendar su ropa interior blanca con la inicial de su nombre con hilo rojo. Su oficio es ser un ilustrador de cuerpos hechos con colores y acuarelas.

No obstante, su principal interés gira en torno a su deseo hacia los púberes con los que se relaciona en la novela, en una plaza comercial en particular, y cómo la mirada es el pilar para que el señor quede fascinado ante ciertas imágenes fragmentadas. Los hombros, los torsos, el pecho, incluso, los frágiles vellos de los jóvenes simulan una enredadera visual e imaginaria que atrapan a “El viejo”, por medio de olores y sudores, dejándolo despojado ante la pantalla del Otro. Es ahí donde el hombre se da cuenta que hay algo más de su interioridad que desconoce e insiste en salir, donde yace también un ser misterioso que lo persigue incansablemente a lo largo de la ficción, y que será clave para su reconfiguración con el gran Otro que lo acecha, su Doble.

En el tercer capítulo reflexiono el cuerpo del sacerdote Íñigo Deusto (protagonista de *Pasión y muerte del cura Deusto*), un personaje culto, pulcro, con una memoria e inteligencia exquisita en el tema religioso. Cuenta con una hipersensibilidad fascinante, pero a la vez espeluznante, para admirar la arquitectura de la cual se contagia en su andar por Sevilla, llegando, incluso, a abrazar la estructura de cemento de los templos santos. Es capaz de reconocer los nombres de las calles por las cuales su guía Pedro Miguel (el Aceitunita) lo lleva. Es un ser apasionado del saber de la vida.

Su interés principal gira en torno a otros cuerpos del deseo, y diferentes rostros que hacen liberar el goce. Las relaciones afectivas que construye y organiza el cura son esenciales para ver qué lazos parentales o familiares yacen en la novela. Las miradas, no sólo la de Deusto, sino también los rostros de Mónica (la criada) y el Aceitunita desvelan la presencia de un afecto inexplicable; el deseo hacia el Otro complejiza el ideal que van forjando los personajes con sus compañeros de vida. La religión y la moral serán una constante en la conciencia del sacerdote, para cimentar el constructo imaginario que el cura nombra “hogar”.

“El viejo” como El sacerdote Deusto, son personajes complejos que posibilitan expresar y extender los límites del cuerpo y la mirada, como una forma de ver a la seducción (deseo) fluctuar en un eje divisorio entre el observador y observado, seductor y seducido, sólo para crear vínculos de reconocimiento y separación, amor y odio, o aceptación y rechazo. El discurso que manejan los protagonistas es una muestra de cómo nos reconocemos y proyectamos nuestra individualidad en pos del Otro, y así inscribir toda clase de imágenes con significados y significantes a la realidad.

# Capítulo I

## Cuerpo, mirada y seducción (deseo) desde los planteamientos de Juan David Nasio y Jean Baudrillard

### Introducción

El primer capítulo de la Tesis de Maestría, está dedicado a la construcción del Marco Teórico Metodológico de la Tesis: El cuerpo como límite: mirada y seducción en las novelas *El uranista* de Luis Panini y *Pasión y muerte del cura Deusto* de Augusto D'Halmar. Realizo una lectura centrándome en la bibliografía especializada y sustancial, de las reflexiones conceptuales de Juan David Nasio<sup>1</sup> y Jean Baudrillard<sup>2</sup> en torno al cuerpo, la mirada y la seducción (deseo), como una vía para comprender el comportamiento de los personajes que habitan los mundos ficcionales de Luis Panini y Augusto D'Halmar.

El marco de análisis está dividido en cuatro apartados: en el primer apartado, reviso la propuesta conceptual de Juan David Nasio en torno al cuerpo, para construir el marco conceptual y metodológico que permitirá el análisis de los personajes en las obras literarias seleccionadas (dos novelas). En el segundo apartado, reviso la mirada y seducción, su relación con la estructura subjetiva (deseo) del ser humano, desde los planteamientos de Juan David Nasio y Jean Baudrillard. En el tercer apartado, reviso el cuerpo, mirada y seducción en personajes literarios masculinos de edad avanzada, con fuerte atracción por hombres jóvenes; y en el cuarto apartado, reviso el cuerpo, mirada y seducción en personajes literarios masculinos en contextos religiosos.

Los apartados, desde los planteamientos de los dos teóricos, me permiten un análisis literario más profundo de los cuerpos que tanto me interesan desbrozar en ambas obras. No hablo del cuerpo anatómico de carne y hueso, hablo del cuerpo de las sensaciones internas, y que se instaura por medio de imágenes subjetivas a través de la mirada, otorgándole peso a la seducción (deseo) de manera tensional.

---

<sup>1</sup> Psiquiatra, psicoanalista y escritor argentino que se inscribe en los estudios del psicoanálisis de Jacques Lacan y Sigmund Freud.

<sup>2</sup> Filósofo y sociólogo francés que se inscribe en los estudios de Posmodernidad y Posestructuralismo de Jean Paul Sartre, Roland Barthes y Georges Bataille.

## 1.1. Propuesta conceptual de Juan David Nasio en torno al cuerpo

*¿Qué es la forma sino ese límite absoluto entre el interior y el exterior, esa superficie porosa, simbólica? ¿Qué es la forma, sino la apariencia singular del cuerpo en el juego del mundo, bajo la observancia de la regla? – Walter Cenci*

En el primer apartado reviso la propuesta conceptual de David Nasio en torno al cuerpo, para construir el marco conceptual y metodológico para el análisis de los personajes en las obras literarias de los autores ya mencionados. Las representaciones del cuerpo forman parte del cosmos complejo en las artes. Es una plataforma de inscripción y protesta que da lugar a diversas manifestaciones para los estudios literarios, y que ha permitido identificar las diferencias o similitudes para reubicar a aquellos textos literarios desde una perspectiva epistemológica concienzuda y teórica<sup>3</sup>.

El cuerpo humano ha sido el salvoconducto para admitir superioridad o subordinación del individuo, pero también, el eje donde convergen una o más subjetividades sustanciales o no sustanciales. La idea del cuerpo que trabajo en dicho apartado son las dos imágenes del cuerpo, la primera es la que ve y la que siente a través de lo que mira en el espejo, y la segunda es la que está grabada en su conciencia.

### 1.1.1. Un cuerpo más que anatómico

El cuerpo anatómico<sup>4</sup> es una estructura compleja, pues contiene diversos sistemas, órganos y líquidos que son el medio para la representación visual y establece ciertas posturas inaccesibles y prohibidas dentro de la sociedad. No obstante, mi propuesta no es el cuerpo de nuestro organismo, el examinado, atendido y operado de la medicina. El cuerpo que me interesa es nuestro cuerpo vivo, pero tal como lo amamos o rechazamos, o cómo está inscrito en nuestra

---

<sup>3</sup> Como menciona David Le Breton, el cuerpo se constituye en un valor, una representación que delimita a cada uno frente a los demás, por ello, el sujeto simboliza a partir de su cuerpo la profundidad de contacto que establece con los demás (1995: 7).

<sup>4</sup> Por cuerpo anatómico se entenderá a la estructura biológica y fisiológica del cuerpo, a sus descripciones e imágenes de partes del cuerpo humano y sistemas de órganos de la cabeza a los pies que estudia la medicina. Fuente: (<https://www.rae.es/tdhle/anatom%C3%ADa>).

historia a través del intercambio afectivo, sensual e inconsciente con nuestros compañeros en relación. Es el cuerpo tal como lo vivimos, lo interpretamos o fantaseamos.

Me acompaño de Juan David Nasio en su libro *Los gritos del cuerpo: psicomática* (2008a), donde menciona a la teoría psicoanalítica, reconocida por Freud, como “aquella teoría del alma capaz de hablar de las dolencias somáticas” (107); pues es allí donde el cuerpo interviene, no como un cuerpo anatómico, sino aquél que funda las pulsiones<sup>5</sup>, y es el lugar de las intervenciones históricas.

Para el autor el cuerpo no es carnal, el cuerpo es un cuerpo estallado, un cuerpo fragmentado, que no es exterior, es un cuerpo interiorizado, un cuerpo en movimiento. El cuerpo para el psicoanálisis “es el sujeto que lleva en brazos”, ya que es un cuerpo atemporal, de flujo libre, que se pierde y se recupera, que, para hacer estallar al cuerpo, se debe primero estallar el alma-psyque, como noción del inconsciente, es decir, hablar de la interioridad del ser.

El mismo autor en su libro *Mi cuerpo y sus imágenes* (2008b), afirma que el cuerpo es un tema amplio de análisis que exige cierto fervor y significado al momento de trabajarlo, como si fuese una especie de masa heterogénea que se capta y se moldea. Por ello, su estudio se aleja del cuerpo anatómico e introduce otra imagen del cuerpo basada en el psicoanálisis<sup>6</sup>, es decir, analiza y confronta dos imágenes al cuerpo: 1) el reflejo visible en el espejo de nuestra persona y 2) una segunda imagen difícil de reconocer porque no es visual, es una imagen mental que se basa en las impresiones sensoriales (66).

Un primer momento de la imagen se constituye como un reflejo, donde la representación o réplica fiel de un original, y cada uno de los reflejos corresponde a un espacio y a un tiempo diferente, como una representación grabada en la superficie de lo consciente o inconsciente. Un segundo momento es la imagen conmovedora y falsa de un objeto amado, odiado, deseado o temido, es decir, un objeto fantaseado de aquello que queremos ver, cuyo paradigma es el cuerpo (2008b: 10-13).

Nasio, insiste en unificar más allá los conceptos de Imagen Inconsciente del Cuerpo de Françoise Dolto y de Imagen Especular de Jacques Lacan para saber que el *yo*, es una fusión

---

<sup>5</sup> En el psicoanálisis, la pulsión será la energía psíquica profunda, o tensión somática que dirige una acción hacia un fin, descargándose en un cuerpo al conseguirlo, y está influido por la experiencia del sujeto (Nasio, 2008b: 144).

<sup>6</sup> Un ejemplo sobre el cuerpo del psicoanálisis lo menciona Walter Cenci en *Baudrillard y el cuerpo. Metamorfosis, metafísica y simulación* (2016), donde la existencia del sujeto también puede plantearse desde su condición psicológica. El autor refiere al cuerpo en palabras de Lacan como un cuerpo que puede ser inhibido, neurotizado, un lugar del sujeto atrapado por su propia imagen y por su propio deseo (40).

íntima de nuestras dos imágenes del cuerpo, sosteniendo así que la Imagen del Cuerpo es la sustancia misma del *yo*.

### 1.1.2. **Cuerpo erógeno: el *yo* y la imagen del sujeto**

Nasio afirma que el *yo* y la imagen del sujeto no están dados en primera instancia, sino deben constituirse en la parte psíquica y estructural del sujeto. No se refiere al cuerpo biológico, ni al anatómico, se refiere al cuerpo erógeno que está vinculado a la sensorialidad, al placer, la sexualidad, al dolor, etcétera, o sea, no somos simplemente cuerpo de carne, piel y huesos, somos lo que sentimos y vemos de nuestro cuerpo<sup>7 8</sup> (2008b: 56).

El autor sitúa al cuerpo a que las primeras experiencias, de satisfacción y de dolor, establecen simultáneamente la carga psíquica del cuerpo erógeno e inauguran las primeras instancias de sexualidad humana; es decir, el cuerpo sensorial es quien configura al inconsciente, organizándose alrededor de zonas erógenas, y se reafirma en lo interior, para luego articularse en lo exterior. Lo ajeno visual, se configura en la erogeneidad corporal y allí consolida el *yo*.

La Imagen Inconsciente del Cuerpo<sup>9</sup> (Dolto) es el conjunto de las primeras, y de las varias, impresiones grabadas en el psiquismo infantil por las sensaciones corporales que un feto o un bebé experimenta en el contacto con su madre, ya sea en lo carnal, afectivo y simbólico con ella:

Las sensaciones corporales son sensaciones experimentadas y las imágenes impresas ya desde la gestación y a lo largo de los tres primeros años de vida, hasta que el niño descubre su imagen en el espejo, haciendo dos descubrimientos, el primero ocurre muy temprano, cuando el lactante, sorprendido, se enciende de alegría al ver la silueta de su cuerpo reflejada en el espejo [...] aunque lo perciba confusamente (Lacan).

---

<sup>7</sup> Para Le Breton en su libro *Adiós al cuerpo* (2007), menciona que “el cuerpo se ha convertido en una prótesis del *yo*, un *yo* que se encuentra en plena búsqueda de encarnación provisional para asegurar un rastro significativo” (32). Esto es, si nos detenemos un momento en el *yo*, estamos situados ante una instancia psíquica, como lo ha señalado Nasio, da mayor importancia en la concepción del ser humano; siempre relacionado con la imagen del cuerpo y con el mundo exterior. Ahí es donde podemos explicar las relaciones afectivas con los otros, con el mundo que nos rodea y con el mismo cuerpo.

<sup>8</sup> Horacio Rotemberg en su libro *Estructuración de la subjetividad: en busca de una integración teórica* (2006), propone una definición del cuerpo erógeno como aquel conjunto de huellas que no se encuentran articuladas a lo orgánico, y que es un producto de sensaciones cohesivas y placenteras a una ulterior integración. “Será ese cuerpo capaz de configurar la estructura primigenia del inconsciente, también conocido como “el cuerpo del deseo”” (26).

<sup>9</sup> Cenci, teorizando a Baudrillard, menciona que el cuerpo es el escenario del inconsciente, donde encuentra su definición metafísica. Es decir, un cuerpo erógeno como fuente pulsional, y que es atravesado por el significante a través de su deseo libidinal (2016: 30-31).

El niño hace un segundo descubrimiento de su imagen especular más tarde, alrededor de los dos años y medio, cuando advierte con amargura que su imagen no es él (Dolto) (Ibid: 20-21).

El primer descubrimiento del *yo* en la infancia, es una etapa de máxima dependencia y de máxima influencia, ya que la conciencia se va construyendo en torno a sus propias sensaciones. La conciencia no parece apreciar y procesar toda la información que se le presenta, pero sí puede apreciar otras cosas que tocan sus sentidos a partir del deseo, por cierta energía pulsional de placer que lleva al infante a repetir tal acción.

La energía pulsional<sup>10</sup> es el empuje libidinal a un suceso de la supervivencia física, en el *yo* erógeno del infante al querer alimentarse del pecho de la madre, por medio de la fuerza pulsional para llegar al deseo, reconfigurando la erogeneidad corpórea a favor del placer (Ibid: 27).

En el segundo descubrimiento de su Imagen Especular (Lacan), Nasio retoma la cuestión del estadio del espejo y el júbilo o emoción del niño ante el espejo, ante su imagen. Cuando el infante se encuentra de frente al júbilo, se trata de una cuestión que estructura a uno, el *yo* es ficción y unidad, pues permite verse sin fisuras, o sea, el niño está frente al júbilo del espejo de la specularidad en el Otro<sup>11</sup> y a la insuficiencia del *yo* en el niño. El espejo es engañoso y ficcional constituyendo la instancia yoica<sup>12</sup>, que devuelve una valoración sobre nosotros mismos (Nasio, 2008a: 157).

Lo que se anticipa en el júbilo ante el espejo es la captación de la forma perceptual y el dominio de los movimientos del cuerpo como unidad. Toda imagen aparece como experiencia, haciendo referencia a una estructura. El cuerpo erógeno tendrá movimientos corporales, pero no desde su reconocimiento biológico, sino desde su realidad psíquica.

J. K Rowling en su libro *Harry Potter y la piedra filosofal* (2000) menciona cierta experiencia sensorial para forjar al *yo* cuando Harry Potter se dirige a la Sección Prohibida de la biblioteca

---

<sup>10</sup> También llamada energía psicosexual, se entenderá como aquella que buscará la satisfacción de necesidades y deseos. Será esa pulsión que moverá al cuerpo para saciarse a través de objetos imaginarios y simbólicos para satisfacer el deseo en un debido momento.

<sup>11</sup> El Otro, se refiere a la relación transferencial con el *yo*. El Otro es un lugar de un despliegue de la palabra, un lugar del origen del significante y determina lo imaginario, necesitamos del Otro para existir (Nasio, 2008b: 57).

<sup>12</sup> Nestor Braunstein (2008) habla sobre la constitución del sujeto, donde analiza el lugar del sujeto ideológico, “ese que está ahí, frente de uno, y que hace lo mismo que yo, pero al revés que yo, soy yo”. Habla de esa imagen especular donde se reconoce el infante así mismo y donde espera a ser reconocido por el otro humano, así como fue reconocido por el otro humano al alcanzar la integración de las sensaciones cinestésicas de su cuerpo fragmentado, de la imagen que el espejo le devuelve, hasta el nombre propio que le asignaron desde que nació (76).

para saber aún más sobre el misterio que encierra el personaje Nicolas Flamel y la piedra filosofal, pero repentinamente es descubierto por el profesor Dumbledore:

¿Puedes pensar qué es lo que nos muestra el espejo de Oesed a todos nosotros? [...] Déjame explicarte, [...] en un espejo normal uno se mirará y se verá exactamente como es. ¿Eso te ayuda? [...] Pero este espejo nos muestra el más profundo y desesperado deseo de nuestro corazón [...] este espejo nos dará conocimiento o verdad (de lo que somos). Hay hombres que se han consumido ante esto, fascinados por lo que han visto. O han enloquecido, al no saber si lo que muestra (de nosotros) es real o siquiera posible (146-147).

La cita insta al personaje principal (Harry) en una contradicción personal muy fuerte al mirarse en el espejo como una persona incompleta y deprimida no se concibe en un mundo ficcional. El *y0* es la idea o imagen que se forja a partir de nuestras experiencias corporales y sensoriales; es la representación influenciada por la imagen en el espejo. Uno es cuando se siente y se ve a partir del sentimiento de tener un cuerpo vivo. El *y0* está compuesto por dos imágenes corporales diferentes pero indisociables: la imagen mental de nuestras experiencias corporales y la imagen especular de nuestro cuerpo<sup>13</sup> (2008b: 57).

El *y0*, entonces, es el sentimiento de sentir de existencia, es el sentimiento de ser uno. Aunque cabe aclarar que tal sentimiento es subjetivo, y se basa en la vivencia de nuestras imágenes corporales. El *y0* es una entidad imaginaria hecha por nuestras ignorancias, es decir, son espejismos o imágenes ilusorias sobre la percepción de nosotros mismos.

El *y0* es ficcional, un “lugar de desconocimiento”, pues sentir que el cuerpo se desplaza y vive da la certeza de ser uno mismo. A su vez, oculta cierta ignorancia del quién soy y de dónde vengo. Me sitúa a que el *y0* es al mismo tiempo la certeza de ser uno mismo y la ignorancia de lo que uno es. El autor, refiere a la visión y a las sensaciones internas como las fuerzas catalizadoras de “hormigueo”, dando la sensación del saber que uno existe, pero no saber quién uno es:

Las Imágenes mentales que nos forjamos de nuestro cuerpo, sustrato de nuestra identidad, son imágenes subjetivas y deformadas que falsean la percepción que tenemos de nosotros mismos. Un día me creo débil

---

<sup>13</sup> Otro ejemplo de esa imagen del *y0* en el espejo aparece en el cuento de Liliana V. Blum “Un, dos, tres por mí” de su libro *Vidas de catálogo* (2007), cuando a Yeyé la peina su tía enfrente de un espejo, y ella hace dudar a la infanta de su propia belleza, “Eres una niña bonita, pero con esas greñas, ni parece. (Tía barbi comienza a hacerte una trenza)”. La niña entonces recae en que tiene razón su tía, que Yeyé se ve mucho mejor con el pelo suelto, “pero no tan bonita como su tía, que parece una muñeca”. La constitución del *y0* también se forja por la idea del Otro (12-13).

porque me duele la espalda, otro día, me creo fuerte porque mi cuerpo ya no me preocupa y, al día siguiente, me siento viejo, luego de descubrir las primeras canas en el espejo (2008b: 57).

Lo dicho, da paso a la idea fundamental de Nasio, donde la Imagen del Cuerpo es la sustancia esencial y deformante de nuestro *yo*, es decir, no existe un *yo* puro, siempre se basa en la interpretación personal y afectiva de lo que sentimos, y de lo que vemos de nuestro cuerpo. Las imágenes que se logran experimentar del cuerpo son alimentadas por ideas de amor u odio que llevamos en el interior, creando así cierta unicidad.

### 1.1.3. La imagen corporal: el cuerpo real, imaginario y simbólico

Para el autor, la percepción de la imagen corporal es atravesada por el deseo del inconsciente, sólo vemos lo que nuestros ojos quieren ver o podemos ver. Como humanos tendemos a cegarnos a la realidad objetiva del cuerpo, constantemente nuestro *yo* crea una anatomía imaginaria, y hasta a veces fantasmagórica<sup>14</sup> (2008b: 58).

Para comprender la imagen corporal, recorro a la concepción difícil de despegar, la del cuerpo de carne y hueso, y la percepción subjetiva que se tiene de él; es una imagen que se forja o del fantasma con el cual se confunde. En la vida afectiva, el cuerpo y la imagen, también visto como el cuerpo y el fantasma, son uno mismo.

Nasio en palabras de Lacan, propone una triada: 1) **el cuerpo real** (el cuerpo que siento), 2) **el cuerpo imaginario** (el cuerpo que veo) y 3) **el cuerpo simbólico** (el cuerpo que nombro). El cuerpo real se define como presencia inefable de la vida, es decir, el cuerpo que siento, el cuerpo imaginario es el que veo y el cuerpo simbólico que es a la vez el de mi cuerpo simbolizado, símbolo en sí mismo y significante:

Mi cuerpo siempre es un cuerpo fantaseado, pero cuando lo siento, adquiere la condición de real; cuando lo veo, adquiere la condición de imaginario; cuando provoca un cambio en mi vida, adquiere la condición de significante. He aquí los tres estados de nuestro cuerpo fantaseado, el único que, insisto, le interesa al psicoanálisis (76).

---

<sup>14</sup> Cabe aclarar, que el fantasma es el modo en que el Otro se mantiene presente en la estructura neurótica, va ligado con la frase: “veo mucho de mí en ti”. Quiere decir que el fantasma de alguien tiene vinculaciones discursivas afines a las mías (Ídem).

Para aterrizar los términos es necesario explicar brevemente cada uno de ellos: 1) el **cuerpo real** se puede explicar en tres fases: a) **cuerpo sensorial**, como aquel cuerpo de las sensaciones internas y externas, b) **cuerpo erógeno**, es el cuerpo de los deseos, abierto al Otro para dar y recibir placer, y por último, c) **cuerpo del goce**, es el cuerpo cuando sentimos que gasta energía, que soporta tensiones extremas, que se desgasta y se degrada en gran medida (Ibid: 76-77).

2) El **cuerpo imaginario** es aquel cuerpo global que veo en el espejo, pero no se trata del aspecto físico, como el color de cabello, rasgos de cara, porte. Es el cuerpo visto como lo vería un niño de ocho meses. Es el cuerpo aprehendido en su masa y captado como una silueta o una sombra humana, como lo menciona Lacan (Imagen Especular). Incluso, podemos reconocer nuestra imagen en el Otro, y es perceptible fuera de nosotros.

3) El **cuerpo simbólico** es aquel “cuerpo significante”, a diferencia del imaginario, es parcial y fragmentario. Se puede encarnar en alguna invalidez o pequeño defecto físico o en un rasgo sobresaliente como una cicatriz, un pie deforme, un ceceo, una migraña crónica, estatura, etcétera.

El análisis conceptual nasiano me aporta en gran medida para observar a los cuerpos erógenos de los personajes de mis novelas. Me permite explorar el cuerpo a partir de la sensación, el deseo y el goce de las intensidades crecientes en los cuerpos de “El viejo” en Panini y “el cura Deusto” en D’Halmar.

La imagen corporal es un gran aporte, no porque es sólido y palpable, sino porque la vida que está en él, una pulsión permanente y continua para el ser humano es un misterio impenetrable. Es el eje que atraviesa todo el capítulo entrelazándose con la mirada (la cual analizo a detalle en el siguiente apartado). Nasio me brinda las herramientas necesarias para explorar ciertos cuerpos sensibles, deseantes y gozantes como agentes de cambios que se producen en la realidad del sujeto.

La vida es instinto, y la esencia de un instinto se nos escapa y siempre se nos escapará, ya que lo sustancial de toda tensión viviente es nuestro “real” inaccesible al conocimiento, posible e imposible a la vez de simbolizar. El cuerpo erógeno es lo absoluto que existe entre sí, y se sustrae a todo saber, es decir, la imagen del cuerpo en su unicidad significa la fuerza que anima un cuerpo a arrastrarse, a nacer, a desarrollarse, a superar enfermedades y de reproducirse, con la opción de debilitarse.

## 1.2. La mirada y seducción (deseo) desde los planteamientos de Nasio y Baudrillard

*La seducción oscila entre dos polos: el de la estrategia y el de la animalidad, del cálculo más sutil a la sugestión física más brutal – Jean Baudrillard*

Como mencioné en el apartado anterior, el cuerpo se constituye en un valor; es una representación que delimita a cada uno frente al otro, por ello, el sujeto simboliza a partir de su cuerpo la profundidad de contacto que establece con los demás por medio de la seducción. Todo cuerpo es estimulante para la producción de deseo y así formar relaciones sociales, ya que, a través de sus gestos, trazas y marcas sobre él, el cuerpo se vuelve visible y de ese modo adquiere significado.

En el segundo apartado analizo y sitúo a la mirada en relación con la seducción en el ser humano desde los planteamientos de Juan David Nasio con su libro *La mirada en psicoanálisis* (2012) y Jean Baudrillard con su libro *De la seducción* (2011), con el fin de comprender aún más la relación entre los dos conceptos, el trabajo metodológico-psicoanalítico de David Nasio y el trabajo filosófico de Baudrillard me proporcionan las herramientas necesarias para poder entender la diferencia entre la visión, y la mirada, la cual sitúa el deseo del sujeto como punto de seducción hacia los cuerpos de los personajes literarios a analizar. La mirada tiene dos aristas, la de mirarme y concebirme en el espejo a partir de las sensaciones internas, y la otra es complejizarla para ver algo más de mí que no se vislumbra en una primera instancia.

La mirada, de acuerdo con el Diccionario de la Real Academia Española, refiere al hecho de “mirar” del latín *mirāri* 'admirarse' como observar las acciones de alguien o concernir, pertenecer, tocar. Mientras que el “seducir” del latín *seducere*, conjugado como ‘conducir’ refiere a persuadir a alguien con apariencias o halagos con un objetivo, como el cautivar el ánimo de alguien. Así, la mirada y la seducción son los agentes de acciones frenéticas donde subyace la idea de que los ojos guardan pistas, pero más que los ojos, la mirada misma toca para desestabilizar a los seres humanos. Se sienten mirados de un modo distinto, nada acostumbrado e incomprensible.

La mirada como medio de significados, no se cuestiona la selección de las personas, y la elección no es definitiva ni perdurable; el sujeto cambia de humor, se cansa de los cuerpos, y

comienza una nueva búsqueda de otros. Toda información o ilusión voluntarista a partir de la mirada recae en capricho, es decir, la decisión definitiva de atención es ajena a la voluntad del afectado, pasando de ser objeto de admiración al olvido<sup>15</sup>. La mirada es una forma simbólica de poseer lo que se mira, pero también como observadores nos vuelve vulnerables, creando así un lazo poderoso y perturbador<sup>16</sup>.

### **1.2.1. La mirada en las formaciones del objeto *a* (objeto causa del deseo)**

El trabajo de Juan David Nasio, en su seminario dictado en Buenos Aires, Argentina en 1987, plasmado en su libro *La mirada en psicoanálisis* (2012), hace mención a la “mirada” como experiencia de análisis, muy diferente a la del hecho de “ver”; el ver no es lo mismo que mirar. En el dispositivo psicoanalítico, no se ve, pero se mira, uno se detiene bajo una luz puntual (17).

En dicho seminario, Nasio se ocupó en articular la estructura del objeto mirada, sosteniendo lo siguiente: “yo creo que la construcción de una teoría es un proceso de nombrar hechos de la experiencia. El nombramiento va a tener varios sentidos y va a definir un campo de sentido” (Ídem). Para comprender la mirada, primeramente, analizo lo que se entiende por visión como el acto de ver; Nasio propone tres puntos para analizar dicho proceso:

En primer lugar, la visión es el campo de las imágenes del *y0*. Uno se reconoce e identifica con las imágenes que ve, el *y0* todo el tiempo percibe imágenes, que cuando son inscritas en el *y0* se convierten en la “sustancia del *y0*”. La visión siempre está justificada en el campo imaginario, ya que ahí es donde percibe todas las formas imaginarias, ya sean sonoras, táctiles o visuales, y es en dicho lugar donde el *y0* se reconoce.

En segundo lugar, el reconocimiento implica dos actitudes específicas del *y0*: 1) la espera y 2) la previsión (Ibid: 45). Sobre las dos actitudes específicas, el *y0* no percibe indistintamente cualquier imagen, más bien selecciona sólo aquellas en las que se reconoce, y al reconocerse crea

---

<sup>15</sup> Patricia Poblete Alday en “La función de la mirada en la cuentística de Francisco Tario” (2012) analiza el aspecto de deseo en la mirada como un hecho de posar nuestros ojos en un objetivo determinado, en un cuerpo, cuya tarea no es una actividad simple, inocente ni inconsecuente. “Al mirar (re)conocemos, distinguimos, activamos emociones, creamos el mundo que habitamos y lo dotamos de sentido”, es decir, no es inocente porque lo que vemos es un acto elegido: no es una mera reacción biológica a una serie de estímulos, sino que hacemos una selección entre la multitud de imágenes que se presentan ante nuestros ojos (97-110).

<sup>16</sup> Jean Baudrillard propone hacer uso del simbolismo como una forma donde el signo adquiere un sentido en relación diferencial respecto a otros signos o al otro sujeto. Cuando algo adquiere el valor de “simbólico” se puede apropiarse, poseer e incluso, manipular como signo o referencia descodificada (2009: 155-183).

sentido en su ser a través del placer o displacer. El ver prevé e imagina lo que uno espera de sí mismo, lo cual lleva a una espera de lo que se va a ver, es decir, nada es sorpresa alguna en el acto de ver. Hay que dejar claro que ver significa reconocer en la imagen de las cosas visibles y pregnantas nuestra propia imagen<sup>17</sup>.

En tercer lugar, existe un segundo reconocimiento del *yo* (en las imágenes) donde se pone al desconocimiento o una realidad tramposa, y tal desconocimiento se da en tres momentos: 1) que no sólo es imagen porque el *yo* cree que no es la imagen que percibe, 2) que él no es sólo imagen pregnante que ve, sino que es un ser fálico, en otras palabras, el mundo de imágenes, en cierto núcleo, el *yo* lo que percibe es solamente su propia esencia, desconoce que es un falo<sup>18</sup>, que es un ser sexual y 3) desconoce que lo que lo sostiene al mundo imaginario es un objeto, un objeto *a*, lo que le da a las imágenes su consistencia<sup>19</sup>.

Explicada la visión, se describe como un acto de desconocimiento del *yo* para reconocer que existe ahí un cierto deseo o goce, y que la visión se sostiene de las imágenes pregnantas, pues trata de mantener una relación como una sola imagen nuclear, invisible y referencial: imagen fálica o falo imaginario (aspecto que explico más adelante<sup>20</sup>), y dar cuenta de que el dominio de la visión es fundamentalmente imaginario.

### **1.2.2. La mirada: Pantalla reflejante del Otro**

Ahora analizo la mirada como productora de signos, significados y significantes. El segundo teórico que abordo es Jean Baudrillard donde afirma en su libro *De la seducción* (2011) que la

---

<sup>17</sup> La imagen pregnante será aquella relacionada a la alteridad. Es el sentimiento que *yo* soy uno más, al ver esa imagen provoca amor u odio. El acto de ver está ligado a la relación del *yo* con las imágenes y su relación del *yo* con ser sexual (Nasio, 2012: 46).

<sup>18</sup> Al hablar de falo, Nasio lo refiere a que el cuerpo es un falo en toda la extensión de la palabra, no lo refiere exclusivamente al pene o a la vagina, es algo más simbólico en términos intra e intersubjetivos. Es esa fase central donde el *yo* se ligará, percibirá y analizará con el Otro.

<sup>19</sup> El Objeto *a* es un concepto usado por Jacques Lacan, empleado nuevamente por Nasio, que remite a la noción del objeto de deseo inalcanzable. Denominado también objeto metonímico, se lo considera el "objeto causa del deseo". Es decir, es un objeto que no circula, y del cual nadie puede apropiarse y nadie puede poseer. O sea, el cuerpo del sujeto nunca se incluye dentro de la cadena del significante, del consciente, se posa ahí sobre el Otro (preconsciente), y se puede apreciar desde "el primer *a*" que es el cuerpo del bebé.

<sup>20</sup> Específicamente en el apartado 1.2.3. La significación del falo como agente de deseo.

mirada es inconfundible con la visión, mirar es gozar, es una imagen sorpresiva, incapaz de desencadenarse, desplegarse y concluir.

La mirada no es forzosamente la cara de nuestro semejante, es una ventana donde se nos acecha del mismo modo. La mirada cobra fuerza inusitada en la complicidad seductor-seducido, ahí se crea una cierta ensoñación a un destino incierto, lugar o momento que se sueña despierto<sup>21</sup> (75).

En conjunto, Nasio sitúa que el acto de mirar constituye más que el acto de ver. La mirada, más allá de los ojos, es una forma de condensar la expresión y la intensidad del enamoramiento y el deseo. La mirada es una posible ventana donde la seducción se asoma de forma efímera y poética. Es una representación y un vínculo a lo que llamamos deseo, donde el *yo* se reconoce y se construye<sup>22</sup>, se vuelve una comunicación sin palabras:

La visión no es la mirada; ver va de nosotros a la cosa, es decir, del yo a la imagen de la cosa. Mirar, al contrario, es un acto provocado por una imagen que viene de la cosa hacia nosotros, sin ser esta imagen la imagen de tal o cual cosa visible, sin ser siquiera la imagen pregnante de tal o cual cosa visible. Mirar viene de una imagen especial, es una imagen deslumbrante, ya no es pregnante, es una imagen confusa, casi un destello que ni se ve (Nasio, 2012: 46).

Al respecto, la percepción de la mirada sitúa al deseo más allá del órgano ocular. Se trata de abrir el ojo interior, de aquella mirada interna que confluye con el aparato cognitivo y su relación con el *yo*. El acto de mirar siempre despierta fuera de nosotros, es el brillo intenso de una luz intermitente, como una especie de foco y centelleo que nos atrapa, pero a la vez nos confunde, ciega y disuelve el *yo* imaginario que somos<sup>23</sup>.

Nuestra mirada queda atrapada, tocada, por aquello que no conocemos, por el objeto o sujeto desconocido, como pasa en el cuento “La noche de Margaret Rose” de Francisco Tario,

---

<sup>21</sup> La imagen en la mirada cautiva, seduce, ofrece sensaciones que difícilmente se pueden expresar verbalmente, provocadoras al pensamiento; se crea una relación irreal, llena de riesgo, curiosidad, atrevimiento y miedo a lo desconocido (Ibid: 75).

<sup>22</sup> De acuerdo con Armando Pereira, el deseo, es aquel sentimiento que busca sin descanso un “dueño”, el sujeto perfectamente reconocible, con nombre y apellido, único, irrepitible, por el que nos dejamos absorber y al que también absorbemos por completo, sin dejar resquicio entre los dos, hasta formar una sola figura indisoluble, impenetrable, incompartible por nadie que no sea nosotros mismos, íntegra (2018: 63-70).

<sup>23</sup> Sobre la mirada, Oliver Sacks menciona que la mirada no solamente recae en la vista, existen personas con deficiencias visuales o que están privadas del sentido de la vista que miran con el cerebro, y el proceso de selección natural a través de los demás sentidos, puede captar el mundo en su organización interior. Mirar es saber, observar y conocer algo de nosotros en la imagen mental (Sacks, 2011).

donde los ojos adquieren un peso mayor, donde la voz narrativa esconde algo más oscuro que un globo hueco casi esférico lleno de líquidos; hablo de la profunda mirada en relación de Margaret y el mismo narrador, como si entre líneas existiese una relación de deseo de doble reconocimiento:

Negros, fenomenales los ojos, fijos en mí sin expresión alguna [...] durante todo ese tiempo, sus ojos no pestañearon o se movieron, fijos, fijos en mí, fenomenales y negros [...] Sus ojos rebasan las órbitas, sus brazos tiemblan convulsamente [...] Fijos, fijos en mí sus fenomenales ojos, parecen no lograr desasirse de algo que los cautiva, que los subyuga, que los espanta y los somete irresistiblemente [...] Y los ojos fijos, irracionales (CC1: 94-95)<sup>24</sup>.

Notamos que en los ojos yace una luz irradiante de la que menciona Nasio, que se refleja en la pantalla reflejante del Otro. El Otro puede ser un objeto o un sujeto que tenga delante de uno, incluso, puede ser toda una imagen global, lo cual resulta relevante para ver que la pantalla reflejante del Otro puede ser el espejo, como una especie de instancia donde se reflejan varias imágenes que dan paso al deseo<sup>25</sup> (2012: 47-48). El mirar no nace en uno, tampoco nace en el *yo*, más bien “sorprende” al *yo*:

Primero somos como mirados desde fuera, somos como despertados por esa pequeña luz que nos encandila; atención, digo que somos despertados y en realidad hay que decir las dos cosas: somos enceguecidos por una luz – el yo no ve más – y al mismo tiempo somos más lúcidos que nunca en el inconsciente (Ibid: 48).

La mirada provoca algo en el inconsciente, y lo pone en marcha, mientras que el *yo* queda confuso, y no entiende casi nada de lo que ocurre. Cuando el *yo* imaginario se enceguece (cuando ya no ve más), y despierta un mirar inconsciente, un mirar interno que es atraído por una chispa de luz vibrante (Ibid: 48-49). El mirar inconsciente es provocado por un acto pulsional, como un tipo de acción que no responde a la chispa inmediatamente. Es decir, la chispa, el destello de

---

<sup>24</sup> La cita CC1 refiere a su libro *los Cuentos completos 2 Vols.* Del tomo 1 se desprende el libro *La noche* de donde se extrae el cuento mencionado.

<sup>25</sup> Un ejemplo más se aprecia en la novela *El lugar sin límites* (1981) de José Donoso, donde la Japonesa frunce los ojos para alcanzar a checar a las prostitutas que tiene a su cargo, y que gentilmente atienden a los sargentos. Es cuando Manuela mira a lo lejos a Don Alejo, acercándose a su mesa con sus “ojos de loza aluzina, de muñeca, de bolita miró a la Manuela”, estremeciéndola a la Manuela con esa mirada que la estremece y absorbe, la rodea y la disuelve; “¿cómo no sentir vergüenza de seguir sosteniendo la mirada de los ojos portentosos con sus ojillos parduscos de escasas pestañas?” (100).

luz vibrante, despierta el mirar; viene de afuera de la imagen reflejante del Otro; el hecho de despertar el mirar, no significa que en sí sea una respuesta a la chispa<sup>26</sup>.

Entonces, el acto de mirar es un acto inconsciente, desencadenado provocado por una luz que viene desde el Otro, desde fuera, pero al momento de completarse el acto, queda inscrito en un acto de movimiento cerrado en sí mismo. Queda atrapado, debido a las pulsiones inconscientes y ya no más en lo imaginario del  $\mathcal{J}$ <sup>27</sup> (Ibid: 49-50).

### 1.2.3. La significación del falo como agente de deseo

Debo puntualizar que se necesita de la visión, en un grado extremo de visión para decir que se ha creado la mirada. Se debe tomar en cuenta que dentro del acto de mirar existen fallas en la visión llamadas “fascinación”<sup>28</sup>. La fascinación es la forma en que se actualiza, manifiesta la emergencia de una mirada inconsciente, es el brillo capaz de suprimir toda imagen que se encuentre a nuestro alrededor, como si fuese un recorte imaginario (Nasio, 2012: 51).

Dicho brillo será conocido como falo imaginario. La imagen fascinante, el resplandor que fascina es la imagen fálica, expuesta sin la cobertura habitual de las otras imágenes visibles. Es un momento de actualización que va de la visión del  $\mathcal{J}$  a la mirada inconsciente, es decir, la fascinación ya no pertenece más al mundo imaginario, pero tampoco pertenece al mundo real, la fascinación es uno de los modos del fantasma, está al límite de lo imaginario.

Debo aclarar, la diferencia entre el **falo imaginario** (significación fálica) y **falo simbólico** (significante del deseo). El falo imaginario es la falla de la visión en la mirada donde desaparece todo a su alrededor y le arrebató al  $\mathcal{J}$  todo lo que le caracteriza. Es capaz de hacerle perder el sentimiento de alteridad, de unidad y de reconocimiento<sup>29</sup>, se trata de quedar fascinado y perplejo ante la luz intermitente, evocando así al goce.

---

<sup>26</sup> Nasio insiste en no confundir tal proceso con el “arco reflejo” donde es una estimulación, y debido a un movimiento, la excitación desaparece (Nasio, 2012: 49).

<sup>27</sup> Aunque no aplicaré el aporte para el apartado, me parece interesante cómo Nasio retoma una frase de Freud, que a su vez retoma literalmente de Pierre Janet, acerca de la mirada en la histeria. Nasio se interesó mucho en la frase: “Cuando estamos ciegos en la conciencia miramos en el inconsciente”, y va muy relacionado con las personas que sufren de ceguera (Ibid: 50).

<sup>28</sup> La fascinación trabaja del mismo modo en el inconsciente cuando actualiza las fallas de la lengua, conocidas como lapsus linguae, los conocidos “tropezos al hablar” (Ídem).

<sup>29</sup> Para Nasio es el goce el que está detrás del falo imaginario, la libido será para Freud y para Lacan será el objeto  $a$ ; cualquiera que sea el caso, despiertan dentro del  $\mathcal{J}$  el goce, que ya no reside más en el  $\mathcal{J}$  imaginario, y se sitúa en una situación límite. La situación límite se le relaciona al aspecto del “flechazo” donde todas las imágenes pregnantes

La naturaleza del falo imaginario es una imagen de naturaleza sexual<sup>30</sup>, un tipo de hendidura o grieta de forma significativa. La mirada es el objeto que no está ligado del todo a los ojos, más bien se liga a la hendidura palpebral en el plano del yo vidente, y a la hendidura fálica en el plano del Otro como pantalla<sup>31</sup> (Ibid: 83).

El falo simbólico, es aquel significante del deseo. Es decir, no importa cuál es el significante que actúe como fálico en cada caso, no importa qué palabra, sujeto u objeto se pone en el lugar del significante, lo importante es que da la razón del deseo. Todo significante - sujeto que sea tocado por la dimensión del significante fálico tomará la connotación de un deseo (Ibid: 63).

Lo simbólico es el significante de la falta (ausencia), que remite a la insatisfacción del deseo sexual. Nasio, en palabras de Lacan, refiere lo simbólico al término sexual o sexualidad (no confundir con el erotismo genital). Con dicha conceptualización, puedo deducir que el falo da pie al juego del deseo, a la presencia/ausencia o aparición/desaparición<sup>32</sup> (Ibid: 89).

#### **1.2.4. La seducción (deseo) del Otro**

Lo expresado hasta ahora, me permite deducir que la mirada es un medio donde se crea un cierto juego de signos que apasiona seducir a los mismos, encontrar cierta fuerza del significante insignificante o el mito del significado. La mirada, mencionan mis teóricos, siempre busca un cuerpo en dónde posarse y fijarse para traslucir su deseo. El cuerpo erógeno es receptivo y propenso a la excitación materializando los actos expresivos por medio de las pulsiones.

La seducción va a la par con la mirada, es un elemento más en el proceso comunicativo; tiene gran relevancia en la vida del individuo por ser definitiva, al decir “definitiva” refiere al deseo que lo mueve y transforma todo, es una fuerza que absorbe nuestro ser. Un hecho puede

---

se concentran en una sola imagen fálica y brillante. Nasio pone de referencia al hecho de ver un cuadro y quedar atrapado observándolo o enamorarse de alguien (Nasio, 2012: 59).

<sup>30</sup> Se llama fálica no porque represente la figura de un pene erecto o abultado; se le denomina fálico porque restituye en su movimiento rítmico las alternancias de luz-sombra, pliegues, frunces, vibraciones, alternando todos los orificios erógenos del cuerpo. Es fálica porque es de tipo orificial (Ibid: 63).

<sup>31</sup> La hendidura palpebral será el orificio erógeno de los párpados, que a su vez puede ser la hendidura de la pupila; aquella que abre, cierra y se contrae y dilata; mientras que la hendidura fálica del Otro es el destello de luz, el foco que fascina (Ibid: 83).

<sup>32</sup> Podemos pensar en el falo imaginario como todo objeto separable del cuerpo, desmontable como pueden ser objetos – sujetos comunes (casa, regalo, hijos, etc.) que permiten mantener el deseo sin preocuparse por el goce.

ser tan determinante en medida de la carga afectiva que se le otorga, dando así peso a la realidad o fantasía del hecho mismo. Cuando se mira, se observa la imagen o representación del objeto, puede ser la imagen del sujeto o cosa vista, dando paso así a la imaginación o curiosidad (Baudrillard, 2011: 17).

El ser humano siempre se encuentra en total dominación por una atracción óptica, como la de un cuerpo, que siempre se encuentra insatisfecho por mirar, por desear, con mayor o menor grado perturbador que puede llegar hasta una condición visual como un tacto a distancia. La seducción se opone a la anatomía como destino, es decir, el punto focal de la seducción no es la sexualización distintiva de los cuerpos.

La seducción se da de forma espontánea, como “evidencia fulgurante”, no tiene que demostrarse, no tiene que fundarse. “Nada le pertenece, excepto las apariencias, todos los poderes le escapan, pero hace reversible todos los signos. Lo único que está en juego es el dominio y la estrategia de las apariencias” (Ídem). El juego seductor se puede destacar en la figura de David en el cuento “Hoy te he recordado...”<sup>33</sup> de Luis González de Alba, donde relata la fuerza en la mirada de un efebo, cazador de miradas, que se escurre entre cantinas y cervezas para ser admirado y seducido por el narrador:

Tu excitación había contagiado a tus vecinos, pero yo me resistía: miraba las reproducciones de Ruano Llopis, los cuernos de toro que hacen de perchas, leía las etiquetas de los tequilas y los rones para no verte; pues en cuantas ocasiones se cruzaban nuestras miradas tu pretendías retener la mía para unirme a tu corte de admiradores, a los escuchas de ese jovencito encantador que sabías desplegar con aquel talento innato (1981: 162).

La noción al deseo que muestro en el extracto, menciona que la mirada es la experiencia fundamental de la comunicación, es conocimiento del otro, del Otro como sujeto, es la presencia de la otra subjetividad en nuestras vidas. El que nos mira (la otra subjetividad, la otra conciencia) le podemos temer porque se puede enfrentar a nuestra libertad, es un ser que nos valora y pone en cuestión lo que somos, lo que queremos, nuestro ser (Nasio, 2012: 176). Es quizá la mirada

---

<sup>33</sup> El cuento se desprende del libro *El vino de los bravos* de 1981.

la primera manifestación de la seducción, la que entra al cuerpo de otro, ya que no conoce de leyes y transgrede reglas, convenciones, prohibiciones<sup>34</sup>.

La seducción es aquello que no tiene representación posible, porque la distancia entre lo real y su doble, la distorsión de *yo* y el Otro está anulada. La estrategia de la seducción es la de la “ilusión”, en medida que acecha a todo lo que tiende a confundirse con su propia realidad. Acecha a tal punto al inconsciente y al deseo mismo, haciendo un espejo del consciente y del deseo, ya que el deseo no arrastra más que goce y pulsión:

Ésa es la ilusión que afortunadamente nos salva de la “realidad” psíquica. Ésa es también la ilusión del psicoanálisis, el dejarse atrapar por su propio deseo del psicoanálisis: entra de este modo en estado de seducción, en estado de autoseducción, y refracta su fuerza para sus propios fines (Baudrillard, 2011: 69).

Es significativo porque da pautas a que la seducción se inscriba en un campo ilusorio, donde la mirada se centra en algún deseo en específico, como si se tratara de una fuerza de atracción escondida detrás del acto de mirar con un valor único de sentido, a diferencia de los ojos donde la seducción carece de sentido, ya que se agota en la mirada. La mirada crea ese entrelazamiento inmediato, a espaldas de los demás, que brota como una caída intensa de tensión, “tensión deliciosa” la llama el autor, donde las miradas se rompen con palabras, gestos amorosos o indiferencia por parte del Otro.

Lo dicho hasta ahora, junto con mis teóricos conceptuales Juan David Nasio y Jean Baudrillard, explica el proceso de la mirada y la seducción en su relación subjetiva con el deseo, y cómo las analogías sobre la mirada son visibles en mi corpus, donde reviso la mirada en el cuerpo de “El viejo” y El cura Deusto.

Considero que los personajes centrales de ambas novelas fluctúan al otro lado del erotismo humano que representa el signo sensorial por el que se desvelan los vínculos entre el deseo y la prohibición, aludiendo generalmente a un campo de experiencias subjetivas y de prácticas concretas en un espacio social determinado. La seducción humana existe como una

---

<sup>34</sup> Otro ejemplo de deseo a través de la mirada se da en la misma novela de Donoso (antes mencionada), cuando Pancho, de pronto, se queda callado mirando a la Manuela, aturdido e hipnotizado por su bailar en el centro. Ajado y enloquecido, con la respiración arrítmica, sigue mirando a la distancia a Manuela. En el danzar “asqueroso y de fiesta” se lanza Manuela a bailar frente a él, pues sabe que él le desea, desea tocarle, y acariciarle, “desea que su retorcerse no sea sólo allá en el centro sino contra su piel, y Pancho se deja mirar y acariciar desde allá” (1981: 170).

presencia social evidente, donde ostenta y construye los rasgos de la corporalidad y la subjetividad de los individuos; además, configura relaciones y vínculos con el mundo.

### **1.3. Cuerpo, mirada y seducción en personajes literarios masculinos, de edad avanzada**

*El que me ve me hace ser, soy como él me hace ser (...) Y tú, cuya mirada me crea eternamente, sopórtame – Jean Paul Sartre*

En el apartado anterior, analicé los planteamientos de Nasio y Baudrillard de acuerdo a la mirada y seducción del ser humano, para así comprender la relación entre los dos conceptos, y la forma en que las herramientas psicoanalíticas-filosóficas comparten una misma línea en los cuerpos de los personajes literarios en las obras *El uranista* y *Pasión y muerte del Cura Deusto*.

En el tercer apartado, construyo la categoría de análisis I.- Cuerpo, mirada y seducción en personajes literarios masculinos, de edad avanzada, con fuerte atracción por hombres jóvenes; para establecer así las bases de análisis a desplegarse en el capítulo II de la tesis. Me detengo particularmente en algunas narrativas donde transitan la sensibilidad y particularidad de las subjetividades (cuerpo, mirada y seducción), y así ejemplificar cómo el cuerpo es un territorio de relación directa que encarna proyecciones de significado, y explican un posible camino para conocer y reconocer lo más profundo del ser.

Presento una primera tipología donde el cuerpo al que nos referimos sin cesar, no tiene otra realidad que la de ser modelo sexual y productivo<sup>35</sup> (refiriendo también a la triada mencionada en el apartado I: cuerpo real, cuerpo imaginario y cuerpo simbólico). Es el cuerpo soñado como santuario del deseo y del inconsciente, de la energía psíquica y de la pulsión, tanto que el cuerpo erógeno queda atormentado y aturdido por los procesos primarios como el mirar, en su referencia involuntaria.

---

<sup>35</sup> Al hablar de “modelo sexual”, Baudrillard refiere a la sexualidad como revolución de deseo, como modo de producción y de circulación de los cuerpos. Se habla de una sustancia simbólica y no meramente coital (Baudrillard, 2002: 43).

TIPOLOGÍA	DESCRIPCIÓN
<p style="text-align: center;">EL CUERPO Y LA MIRADA COMO <b>FALO</b> <b>IMAGINARIO</b> DEL DESEO</p>	<p>En un primer momento, el cuerpo a través de la mirada inconsciente será visto como una manifestación urgente, en un grado extremo de visión, para que el sujeto quede fascinado por un brillo inmediato, desapareciendo todo a su alrededor y arrebatándole al yo todo lo que lo conforma, como un sentimiento de alteridad evocando al goce<sup>36</sup>.</p>
<p style="text-align: center;">EL CUERPO Y LA MIRADA COMO <b>FALO</b> <b>SIMBÓLICO</b> DEL DESEO</p>	<p>En un segundo momento, el cuerpo a través de la mirada consciente será visto como una carga significativa donde no importa el sujeto u objeto, importa la razón del deseo. Todo lo que toque la dimensión fálica tendrá connotación de deseo. Permite ahora jugar con el deseo a su antojo en presencia/ausencia de la imagen del Otro<sup>37</sup>.</p>

**Cuadro 1. Tipología propia creada a partir de los planteamientos de Jean Baudrillard y Juan David Nasio.**

### 1.3.1. El cuerpo y la mirada como *falo imaginario* del deseo en “Poemas para un cuerpo” y “Despedida”

Para explicar esta primera tipología del cuerpo y la mirada como falo imaginario del deseo, la abordo desde los planteamientos de mis teóricos, ya que es una primera vía para explicar al personaje “El viejo” en la novela *El uranista* del escritor Luis Panini a desplegarse en el capítulo II de esta investigación.

Rodolfo Fernández Carballo en su artículo “Luis Cernuda... entre el deseo y la realidad” (2002), donde refiere al reconocimiento del cuerpo como aquel que se encuentra ligado a lo espacial y a lo temporal. Tiene una correferencia textual en el discurso escrito y en especial en el

<sup>36</sup> El goce abre puertas hacia uno mismo, se da en nuestro interior. En el goce, el cuerpo es capaz de sentir molestia, sufrimiento, dolor, desesperanza, angustia, tristeza debido a una cierta incomodidad. Es a través del goce por medio del deseo que se “entre deja” ver otras necesidades escondidas.

<sup>37</sup> El deseo abre puertas hacia el Otro, se da gracias al Otro, pues queda expuesto al otro sujeto, debido a una vulnerabilidad, creando así inquietud, angustia o neurosis en el cuerpo en mayor medida. Otra posible lectura que no abordaré en la investigación es que el deseo puede verse desde la castración (privatización de deseo) para regular el goce en el cuerpo.

discurso literario, que permite una indagación de las relaciones que existe entre el lenguaje y su construcción cultural de los personajes enunciados<sup>38</sup>(31).

Para Fernández, Luis Cernuda representa al poeta que da a conocer los sentimientos de admiración a través del cuerpo amado y joven, de la expresión del amor y la seducción en la sombra y la marginalidad, lo prohibido, pero a la vez perfecto y, sobre todo, al precio de su deseo: angustia, soledad e incompreensión.

Doy muestra del **falo imaginario** en el poema número catorce de la colección “Poemas para un cuerpo” en su libro *Con las horas contadas (1950-1956)*<sup>39</sup>, del descubrimiento inmediato y expresión total con profunda convicción del goce del poeta por el Otro ser humano quedando totalmente hipnotizado por el cuerpo del efebo:

Quando algún cuerpo hermoso, como el tuyo / nos lleva tras de sí / él mismo no comprende / sólo el amante y el amor lo saben / (amor, terror de soledad humana) // Esta humillante servidumbre / necesidad de gastar la ternura en un ser que llenamos con nuestro pensamiento / vivo de nuestra vida // Él da el motivo, lo diste tú / porque tú existes, afuera como sombra perfecta // La hermosura, inconsciente de su propia celada / cobró la presa y sigue / Así por cada instante de goce / el precio está pagado: este infierno de angustia y de deseo (Fernández, 2002: 4).

Fernández da muestra de los lexemas del título del poema “precio” y “cuerpo”, donde refiere a la ambigüedad entre lo económico y lo afectivo. Pero más allá dentro del imaginario ambiguo existe una profunda nitidez en sus sentimientos donde oscila el deseo y la realidad, y se encuentran en constante disputa de pertenencia (Ibid: 4). Es decir, el cuerpo admirado no le pertenece al autor, debido al lexema “algún” se infiere a que hay otros cuerpos que tratan de poseerlo<sup>40</sup>.

La forma en que el poeta cae rendido ante la admiración de la hermosura extraordinaria de aquel joven, lo aprisiona y lo arrastra. Cernuda refiere al goce en otros poemas la inseguridad

---

<sup>38</sup> Para Lidia R. Miranda en “representación y funcionalidad del cuerpo humano en la literatura española medieval”, coincide en que es necesario considerar el discurso literario como un ejercicio para analizar las prácticas discursivas, ya que el cuerpo como signo determina el uso y la percepción de los espacios sociales y personales dentro de la narrativa, y muestra ciertas conductas identificatorias del sujeto como producto y productor de su subjetividad (2004: 31-32).

<sup>39</sup> El poema está constituido por cinco liras con versos heptasílabos y en decasílabos con rima asonante.

<sup>40</sup> Los lexemas “tuyo” y “lleva” apuntan a individualizar aquel cuerpo admirado, lo particulariza en un sujeto al que se le rinde tributo a través de la mirada (Ibid: 5).

y sufrimiento, pero también a la máxima expresión de belleza y de inspiración, ya que sus lexemas expresan deseo como aspiración y erotismo imaginado.

El goce en la mirada del Otro demuestra y explora la interioridad del *yo*, porque “esa luz que refleja el Otro viene hacia uno como un brillo que lo atrapa y lo envuelve” (Nasio, 2011, pág. 79). La mirada cautiva y descoloca no por la expresión de los ojos, sino por un rayo de luz que va del ojo de él y viene hacia los míos. Si no hubiese luz no existiría la mirada.

El poema se puede interpretar de varias maneras: 1) al no ser un amor correspondido y escondido, somos nosotros lo que debemos mantener al amor vivo a través de la mirada y el goce, y 2) al ser un amor idealizado, basado en la contemplación del cuerpo, el pensamiento debe suplirse de algún modo, se debe pagar un precio.

También existe un *yo* lírico como un ser al que se le da la ternura y el pensamiento. Una alteridad que es notablemente visible en el producto de la lectura con amar al Otro y el otro no determina todos los sentimientos que la alteridad implica. Tal aspecto, se nota en la segunda lira del poema donde el *yo* lírico expresa su seducción en el deseo hacia otro ser más joven que está vivo en el pensamiento (Ibid: 6).

El *yo* lírico se constituye a partir de la estructura psíquica del sujeto. Como mencioné, el cuerpo al que se refiere el poeta en su poema es al cuerpo del placer, del dolor, de la sexualidad y de lo desconocido. El *yo* se siente y ve de su cuerpo a partir del Otro, un cuerpo que le permite pagar el precio a cambio del deseo y la admiración, llevando al autor a desear la hermosura del joven aún después de la muerte<sup>41</sup> (Ibid: 7).

Un segundo ejemplo es el poema “Despedida” del libro *Desolación de la quimera (1956-1962)*, donde se muestra el deseo de un hombre viejo que sigue deseando, como cuando era un buen mozo, la hermosura de los cuerpos varoniles. El poema muestra el cierre al inicio del deseo de Cernuda, es el fin del círculo pasional para proyectarlo en el más allá:

Muchachos que nunca fuisteis compañeros de mi vida, adiós / El tiempo de una vida nos separa infranqueable: a un lado la juventud libre y risueña / a otro la vejez humillante e inhóspita / De joven no sabía ver la hermosura, codiciarla, poseerla / de viejo la he aprendido y veo a la hermosura, mas la codicio inútilmente / Mano de viejo mancha el cuerpo juvenil si intenta acariciarlo / Con solitaria dignidad el viejo debe pasar de largo junto a la tentación tardía / Frescos y codiciables son los labios besados / Labios

---

<sup>41</sup> De acuerdo con Juan David Nasio, siempre nos inventamos una anatomía imaginaria, nunca percibimos el cuerpo tal como es, vemos en él aquello que se nos impone desde el inconsciente, aquello que solo nuestra mirada quiere percibir, por ello nos enfrentamos a una imagen fantasma (2001: 58).

nunca besados más codiciables y frescos, aparecen // Qué dulce hubiera sido en vuestra compañía vivir un tiempo: bañarse juntos en aguas en una playa caliente / compartir bebida y alimentos en una mesa / sonreír, conversar, pasearse mirando cerca / en vuestros ojos, esa luz y esa música / Seguid, seguid así / tan descuidadamente atrayendo al amor, atrayendo al deseo // Adiós, adiós, compañeros imposibles // Que ya tan sólo aprendo a morir, deseando veros de nuevo / hermosos igualmente en alguna otra vida (Fernández, 2002: 7).

El poema confluye en un cierre de significación importante para el deseo como límite, en una sensación atravesada por el significante, pero también lleno de un mensaje de vitalidad y esperanza con un argumento que es la vida. Hermosura, gozo y angustia se perciben en “precio de un cuerpo”, pero aquí el goce ante el deseo, a pesar de que puede parecer que se agota, sigue vivo y apasionado por toparse en otro momento, en otra vida (Fernández, 2002: 8).

La fascinación, en el falo imaginario, será todo aquello en la pantalla del Otro que es intermitente, reflectante, capaz de capturar y sorprender. Quedar fascinado por los cuerpos jóvenes y bellos, quedar estupefactos por los torsos desnudos es decisivo para que se cree un acto sexual a partir de la alteridad del sujeto (Nasio, 2001: 93).

Es claro que Cernuda fue un poeta que enfrentó su posición de ser seductor y seducido a partir de su íntima visión de la seducción como acto de sinceridad y reconocimiento personal. Logró universalizar que el goce al hombre constituye la raíz de la existencia, es transgredir la ley, la regla con una fuerza que arrastra hasta el momento de transmutar todo el ser<sup>42</sup>.

### **1.3.2. El cuerpo y la mirada como *falo simbólico* del deseo en *Confusión de sentimientos***

Dentro de la tipología a analizar ahora como **falo simbólico**, de manera similar a la poética de Cernuda, se encuentra la narrativa de Stefan Zweig en su libro *Confusión de sentimientos* (1926). Juan Pablo Serra en su artículo “Confusión de sentimientos. Apuntes personales del consejero privado R. v. D.” (2015), menciona que Zweig tenía una habilidad narrativa para establecer

---

<sup>42</sup> En el libro *Tobeyo o del amor* de Juan Gil-Albert, también se puede apreciar un tipo de deseo hacia un cuerpo más joven. Claudio, el hombre mayor, se convertirá en un espectador fascinado y en un asiduo del lugar donde trabaja el joven Valentín, hasta que finalmente se decida a hablarle. Para Claudio la seducción, verdaderamente, no es otra cosa que centrar en alguien la atracción del cosmos en el joven hermoso (Poblador, 2016: 44).

conexiones de deseo en la historia. Sus textos subrayan el torbellino de emociones que los sucesos despiertan al narrador, y van impregnando a lo largo de la narrativa el deseo de conocer el “otro” sentimiento que es difícil de comprender o explicar (294).

La trama se desarrolla en una universidad donde el narrador Rohland, acude para estudiar filología inglesa básicamente por rechazo a su padre, un rígido director que insiste en que estudie los clásicos. El joven se cría en un ambiente pequeñoburgués y protestante del norte de Alemania, donde experimenta un contraste muy acentuado entre la universidad y la gran ciudad, mencionando que la ciudad le ha brindado su propia virilidad, el ritmo, la aventura, el sexo y el libertinaje.

El padre al ver el comportamiento del joven, decide mandarlo a una universidad de provincia para erradicar todo pensamiento oscuro y rebelde. El modo en que Zweig describe la llegada del joven a la nueva universidad es magistral, menciona Serra, donde se topa en la universidad la vida y energía que había descubierto en la ciudad, y lo hará en la figura de un catedrático de filología inglesa muy lúcido (Ibid: 294-295).

Justo cuando el profesor explica en voz alta sobre si Shakespeare es un fenómeno de máxima expresión literaria, hace que el cuerpo del joven reaccione de manera inesperada al terminar el seminario, haciendo que el impulso de deseo lo llevé hasta el profesor para pedirle su ayuda y pueda trabajar con él, creando una complicidad entre ambos de fascinación consciente, pero a la vez marcando cierta distancia por parte del maestro:

Nunca había visto nada parecido, un discurso que era un éxtasis, la pasión de una charla como fenómeno elemental me obligó a acercarme como impulsado por un tirón irresistible [...] Una nueva pasión que me ha sido fiel hasta hoy: el placer de disfrutar de todo lo terrenal en la palabra inspirada (Ibid: 296).

El narrador coloca la mirada del joven como eje para desarmar y transformar todo tipo de consistencias morales, pues en verdad el joven “desea” saber. Como menciona Nasio, donde existe la mirada, yace un mundo visual y de sensaciones propio en el ser humano y lo interioriza en su aparato psíquico por medio de pulsiones, siendo devorado por el Otro<sup>43</sup> (Nasio, 2001: 159).

---

<sup>43</sup> Nasio, en palabras de Freud, menciona que la pulsión es una presión constante porque hay un deseo o excitación constante, esto es, que no cesa de excitarse (Ídem).

El interés del joven por aprender será una ventana para que en la interioridad del Otro (el maestro), se presente un cierto interés en enseñarle aún más, en desear que el joven sea un erudito en el futuro. El relato se centra en la extraña convivencia entre el interés desmedido del joven y el deseo metamorfoseado del profesor. El joven, como el maestro jamás apartan la mirada entre ambos, creando una unión de significado-significante. Ambos encuentran una cierta pasión y seducción en la palabra, en el discurso escondido.

Al final del segundo acto, al concluir ciertos seminarios, el joven quiere saber más sobre el maestro al notarlo solitario y lejano con su pareja (una mujer), lo que orilla al joven a acercarse de manera incómoda al docente, haciendo al maestro tambalear por sentirse inquieto o hasta amenazado en varias ocasiones, reflejándolo en su respuesta y lenguaje corporal:

En su esquiva mirada, que avanzaba ardiente para después retroceder medrosa, yo adivinaba algo escondido; lo notaba en los pliegues amargos de los labios de su mujer, en la fría reserva de las gentes en la ciudad que miraban casi indignadas cuando alguien hablaba bien de él, en cien cosas extrañas y repentinos trastornos (Serra, 2015: 296).

El profesor se contiene y prefiere seguir con la confianza anhelada entre discípulo y maestro, entre joven y adulto, tomando ciertas medidas para así ir negándole con medida a Rohland aproximaciones que acrediten confusión de sentimientos. El maestro, quien es el punto de seducción total, se verá desacomodado para no corromper el trato fraternal entre el *yo* del profesor y el Otro del estudiante.

El falo simbólico no solamente recae en el físico del joven y del porte viril del maestro, también se ve reflejado en el acto del deseo desde su forma visible (cuerpo), audible (oralidad) y perceptible (mirada). El acto lleno de simbolismo materializa las pulsiones hasta el punto en que ellos se mueven con total naturalidad, permitiendo jugar con el deseo de ambos a su antojo. Los cuerpos no se tocan, pero las miradas sí.

Después de varios años sin verse, se menciona el último encuentro entre maestro y discípulo. El profesor se disculpa con el joven, ahora joven-adulto, por no haber sido más próximo y grato anteriormente, y explica sus razones. Es cuando el profesor se sincera con Rohland diciéndole que su trato áspero fue “porque lo amaba profundamente en secreto” (Ibid: 297). Le sigue una confesión por parte del maestro. Relata que de joven recibió rechazo y burla de sus compañeros, solía estudiar durante todo el día, y satisfacer sus necesidades personales de

noche. El matrimonio pareció ser la única salida al “camino recto”, pero el deseo y la pasión jamás se eliminaron, se contuvieron.

El profesor, en busca de nuevos afectos, encuentra en su posición de docente una nueva forma de aproximación hacia el otro, donde surge Rohland como un cuerpo joven, cruzándole la mirada donde puede descargar su atención, deseos e incluso, amor. Se conforma una nueva forma de experimentar el afecto puro de un joven, así fuese el solo roce de su mano, o el cruce de palabras. La mirada del profesor, primero se constituye como seductora y después como amenazante y persecutoria, determina esta forma de percibir el mirar del ojo (Ibid: 298).

El falo simbólico entre ambos personajes se crea en un supuesto de provocación, pero también de compasión al reconocer al otro ser deseado en mundo que no le comprende, que no le sorprende. El protagonista, Rohland, crea un deseo a partir de la experiencia vivencial de externar lo interno, es decir, de humanizarse a partir de las estimulaciones que el profesor le transmite como figura paternal. El sentimiento se refleja en el maestro cuando reflexiona en torno al joven como una figura cálida y de deseo único, aunque convencidos por las edades de ambos, maestro-alumno buscan consuelo en la aproximación del cuerpo y el discurso por los tiempos perdidos<sup>44</sup>.

Toda dimensión de seducción para el psicoanálisis pasa por la articulación del deseo en la cadena del significante. El esquema se va nutriendo a lo largo de la narrativa de Zweig, bajo la determinación simbólico y corporal de ambos personajes, o sea las pasiones del estudiante-maestro determinan el deseo de ambos como pasión metafísica y lingüística, y la seducción crea un entramado a partir del intercambio simbólico que proporciona la mirada joven y adulta.

Las referencias literarias anteriores sitúan apropiadamente la forma en que el cuerpo, la mirada y la seducción (deseo) son un medio de vinculación para el registro de significados, que permiten materializar, el deseo del *yo* y el deseo del Otro. La seducción de los cuerpos a través de la mirada permite ver algo que va más allá del orden visible, lo evidencia en un objeto o sujeto.

Con este marco explicativo, puede entenderse la complejidad de los personajes literarios masculinos, de edad avanzada, y su intrínseca atracción por hombres más jóvenes. Ambos escritores nos colocan imágenes narrativas con cuidado para así poder explicar el falo como

---

<sup>44</sup> En *Muerte en Venecia* de Thomas Mann un deseo próximo entre un hombre mayor hacia un joven también se vuelve visible. El hombre mayor reflexiona sobre la belleza del joven Tazio como algo que “supera lo expresable” y lo formal. El deseo también se verá transmutado en el placer de la comida, como en el caso de las frutillas que degusta el joven bello a la orilla del mar, esto como un acto de bondad, peligro, decadencia (Mann, 2008).

agente imaginario y simbólico, considerando ciertas mediaciones como filtros que operan en el proceso de codificación/decodificación.

Los ejemplos que muestro, me proporcionan un andamiaje epistémico para analizar al cuerpo erógeno del personaje “El viejo” en Panini. Un personaje sugestivo, capaz de crear imaginarios donde yace una humanidad afligida habitando en el fondo de cada personaje. Hablo de un hombre misántropo que se resguarda en su edad y fragilidad sombría, en su afición por los rompecabezas, y los jóvenes mozos y hermosos, que involuntariamente se acercan a él. Panini introduce al deseo en múltiples sensaciones, donde también existe una necesidad de tratar de controlar ciertas pulsiones que corrompen la construcción y la norma social.

#### **1.4. Cuerpo, mirada y seducción en personajes literarios masculinos en contextos religiosos**

*El cerebro es un reino cuyo monarca es al mismo tiempo el sujeto – Jean Didier Vincent*

En el apartado anterior, analicé la categoría de análisis I, donde presento un marco explicativo y una tipología sobre el cuerpo, la mirada y la seducción en personajes literarios masculinos, de edad avanzada, con fuerte atracción por hombres jóvenes. Me enfoqué en analizar el aspecto del cuerpo, la mirada y la seducción (deseo) en la poesía de Luis Cernuda, y en la narrativa de Stefan Zweig, bajo el aspecto del falo como imaginario y como simbólico; donde ambos autores universalizan el deseo de un hombre mayor en el otro más joven, donde yace la mirada y un mundo visual de sensaciones propias en el imaginario de los personajes.

En el cuarto apartado, construyo la categoría de análisis II, retomando el aspecto del cuerpo, la mirada y la seducción, pero ahora en personajes literarios masculinos en contextos religiosos, con el fin de establecer las bases de análisis a desplegarse en el capítulo III de la tesis. El referente de Nasio y Baudrillard me permite analizar los cuerpos erógenos a través de la mirada, creando así una especie de seducción (deseo) como una intersección y unificación en esta triada.

En la segunda tipología que muestro ahora, el cuerpo se convierte en una sustancia unificada que se puede configurar como metáfora de un individuo con deseos, fantasías,

pulsiones, resignificándose en su camino para conformar un  $\vartheta$ -sujeto, y el psicoanálisis es una herramienta necesaria para descubrir la verdad oculta en las apariencias de los cuerpos eróticos:

TIPOLOGÍA	DESCRIPCIÓN
<p style="text-align: center;">EL CUERPO Y LA MIRADA COMO <b>METÁFORA</b> DEL DESEO</p>	<p>En un primer momento, ambas subjetividades se manejan como una metáfora, la cual se constituye en la interioridad, y en la profundidad del ser. El psicoanálisis encapsula al cuerpo como imagen (de afectos, pulsiones, pasiones, pensamientos, etc.) Dejando al hombre atrapado dentro del imaginario y la fantasmática, de un cuerpo que no se deja entrever, confundiendo su mirada en el juego de las apariencias.</p>
<p style="text-align: center;">EL CUERPO Y LA MIRADA COMO <b>SUJETO</b> DEL DESEO</p>	<p>En un segundo momento, estas subjetividades se manejarán como sujetos cuando la imagen del deseo se instala ahora como sujeto visual en su totalidad, e insiste en mostrar y corromper al cuerpo perplejo y escondido a uno neurotizado y distanciado, bajo el espacio de la fantasía que trata de regular la alienación (alteración de la razón o sentidos) del sujeto.</p>

**Cuadro 2. Tipología propia creada a partir de los planteamientos de Jean Baudrillard y Juan David Nasio.**

#### **1.4.1. El cuerpo y la mirada como *metáforas* del deseo en “El jorobado de la iglesia” y “Flores y Blancaflor”**

Para aterrizar estas categorías del cuerpo y la mirada como metáforas del deseo es necesario explicarlo desde los planteamientos de Baudrillard y de Nasio, quienes me aportan una segunda vía para analizar al personaje El cura Deusto, en la novela *Pasión y Muerte del Cura Deusto* del escritor Augusto D’Halmar. Toda historia del cuerpo bajo el principio sexual de la significación fálica, se basa en una metáfora corporal, es decir, deambula como un secreto (oculto de las apariencias de los demás)<sup>45</sup>.

---

<sup>45</sup> Por “metáfora”, de acuerdo al Diccionario de la Lengua Española (2001), se entenderá como la aplicación de una palabra o expresión a otro concepto, con el fin de sugerir una comparación y facilitar su comprensión. La explicación

Jean Baudrillard en su libro *Cool Memories I* (1989) afirma que “esa metáfora del deseo no puede comunicar estrictamente esa realidad del cuerpo, donde no hay una realidad o verdad fija para representar, informar o comunicar” (104). La primera instancia que se mira es un cuerpo simbólico, que se degrada y queda en el juego de las apariencias y en su circulación pulsional bajo el secreto, es decir, se esconde, y no se reconoce, y opera como el resto de los demás cuerpos articulados<sup>46</sup>.

En el artículo de Yeimy Johanna Romero Gómez “El jorobado de la iglesia. El personaje carnavalizado como identidad discursiva en *Los almuerzos* de Evelio José Rosero Diago” (2018), “potencia un desplazamiento desde el imaginario del personaje principal al juego de apariencias carnalescos”, es decir, el yo se verá enfrentado y estructurado por los diferentes estratos sociales y estructurales de poder (21).

En *Los almuerzos*, menciona la autora, Tancredo (el jorobado) vive en una iglesia, pues no tuvo otro lugar al cual acudir; su pasado se narra como un vacío en su propia vida, y la iglesia hace pensar que es el único espacio posible para reconocerse. Pero las metáforas del deseo de Tancredo serán evidentes cada vez más cuando el jorobado tenga que habitar un mundo dual para escabullirse a espacios de libertad para ver a su amada, donde el carnaval será el lugar para experimentar su yo, y explorarse a sí mismo y sus posibilidades de existencia bajo una apariencia o identidad secreta:

La forma de vivir de Tancredo, representa la constitución de su identidad primaria, nadie sabe lo que somos cuando estamos de fiesta, disfrazados [...] Tancredo, se ve en las noches con Sabina, cuando todo el mundo duerme. Es en las noches cuando él puede coexistir sin que el mundo lo amenace. Donde su cuerpo no puede verse. Esa forma cotidiana de verse, a partir del deseo de Tancredo por ver a la chica, construye nuevas formas de comunicación lejos del tema eclesiástico (Ídem).

El secreto de los cuerpos religiosos descarga una energía libidinal, pues trata de descubrir una verdad fantasmática y pulsional del cuerpo en el deseo al esconderse bajo la penumbra de la

---

no es lejana al concepto de Baudrillard, ya que insiste en emplear metáforas para ver la forma en qué los conceptos juegan entre sí. El lenguaje es sólo una forma más para ver los posibles mundos de lo imaginario (Baudrillard, 2011: 42).

<sup>46</sup> Walter Cenci en su capítulo I “El cuerpo y sus registros” en su libro *Baudrillard y el cuerpo: metamorfosis, metafísica y simulación*, en palabras de Baudrillard, el cuerpo es como el arte, tiene una función secreta como una promesa de revelación que nunca se evidencia. Como decía Borges, el cuerpo nunca se evidencia, en un principio pertenece al orden del secreto, a la no realidad (2018: 36).

noche, y de la temática de máscaras y ropajes carnavalescos; con el fin de desenterrar la metáfora psíquica del personaje que no es permisible en cierto contexto. El deseo, en el inconsciente, es el medio viable para desenmascarar la propiedad privada, que se articula como una dualidad en el Otro (Baudrillard, 2011: 45).

La metáfora también la aplico en el cuento “Flores y Blancaflor”<sup>47</sup> en el artículo de Rachel Peled Cuartas “Miradas: Una cronología de reflejos entre cuerpo y alma en un diálogo multicultural con la literatura hebrea de la península ibérica medieval” (2018), donde se menciona a la mirada como espacio simbólico y metafórico del deseo, como aquella que en un primer sentido se ve afectada por las diferentes imágenes religiosas, de lo que representa ser un príncipe musulmán (37).

Flores se verá atrapado en su imaginario por el poder de portar el título de príncipe, para reafirmar su apariencia de virtud, después de que Blancaflor quede huérfana, y pierda a su padre al ser asesinado por la misma familia de Flores. Desde la infancia de ambos, Flores se despoja de su indumentaria de príncipe y religiosidad para hacerse pasar por un noble cristiano más, para fortalecer los lazos afectivos con la joven, ya que la naturaleza del joven la puede intimidar (Ibid: 46).

Más adelante, Flores vivirá una dualidad social, pues tiene que separarse de Blancaflor al ser enviada para cansarse con un Emir. Es cuando Flores divaga sobre su imagen corporal debido al título de príncipe y su indumentaria que porta, ya que no le es posible retener a la joven, percatándose que el *yo* príncipe/noble se ha constituido como una apariencia falsa y placer a la mirada del Otro:

Señor, sepa vuestra alteza que si vuestra alteza y la Reina mi señora me quitan a Blancaflor delante mis ojos [...] porque toda mi alegría y existencia, y mi bien es Blancaflor [...] la ausencia de mi amada provoca un gran sufrimiento en mi ser, sin ella no soy más príncipe (Ibid: 47).

El cuerpo receptivo de sensaciones, propenso a la seducción y al deseo, tiende a materializarse al filo de la conciencia, y a semejanza del Otro. Los signos disfrazados buscan la

---

<sup>47</sup> Obra escrita por Yacoob ben Elazaar, una leyenda medieval en torno a una pareja de enamorados que tuvo un gran éxito desde mediados del siglo XII.

forma de metaforizarse, para darle así el peso a la mirada para configurar el imaginario que vemos.

La liberación o representación del cuerpo, de la que habla Baudrillard, me permite visualizar la configuración del *yo*, en un primer momento, como un cierto grado de represión estructural donde nunca se evidencia su interioridad. Pertenece al orden secreto y no a la realidad; lo que seduce son las apariencias del significado y el significante, desviándolo de su propia operación.

#### **1.4.2. El cuerpo y la mirada como *sujetos* del deseo en “El jorobado de la iglesia” y “Melitza Efer veDinah”**

En un segundo momento dentro esta tipología ahora como *sujetos*<sup>48</sup>, cabe destacar que aquí la imagen del deseo se ve reforzado en un sujeto visual, o sea el cuerpo reacciona (estalla), y ve aún más del *yo* imaginario<sup>49</sup> que se encuentra enmascarado o escondido, a un estado histérico, neurotizado o psicótico en su máxima potencia donde las alucinaciones permanentes o el delirio generalizado operarán como frenos para no caer en la locura.

Retomando el cuento de “El jorobado de la iglesia”, la corporalidad materializada de Tancredo se hará presente cuando se mire a sí mismo como un ser grotesco, donde la dualidad de su identidad del cuerpo fantasmático, que se oculta de la mirada de los demás, se muestre como un desconocimiento de su ser, y descubra su enorme joroba reflejada en la ventana, llegando a desconocer al otro del reflejo:

Y experimentó de nuevo el miedo terrible de ser un animal, o ganas de serlo, lo que era peor. Se imaginó estrellando aquella mesa contra el techo; pateando las sillas de los representantes de la iglesia; volcando a sus ocupantes, orinándose encima de sus cabezas consagradas; yéndose en pos de Sabina, levantando su falda plomiza de beata, desgarrando la aparente pureza de su blusa cerrada hasta el cuello. Manoteando sus pechos, pellizcando su ombligo, sus muslos, su trasero [...] (Romero, 2018: 22).

---

<sup>48</sup> De acuerdo con Nasio, el sujeto es un instante. Es una fuga que en la apertura del inconsciente muestra inefable su verdad. Sin inconsciente, no hay posibilidad alguna de presentificación del sujeto. Ahora bien, sin perder su evanescencia, el sujeto puede tomar forma y precipitarse en alguna discursividad que lo localice (2001: 28).

<sup>49</sup> Lo imaginario, nuestro imaginario, son sólo reminiscencias psicológicas crudas y crueles de las formas y las apariencias. Es la forma degradada de aquello que pretendemos ser y mirar, una degradación de la ilusión genial (Cenci, 2018: 37).

Es aquí cuando en la cabeza de Tancredo comienza a adueñarse su deseo; pasa de una mera ilusión a una forma de justificar su existencia en el mundo. Los deseos de Tancredo atentan contra la ritualidad de la iglesia, profana los símbolos sagrados y de la pureza, bautizando con orines como una especie de regresión inferior a los representantes de la iglesia. La realidad de la imagen del sujeto fluctúa en dos dualidades, es decir, de un ser amable y caritativo a un ser oscuro, irracional y repugnante para la institución, que para él mismo forma parte ahora de su nueva individualidad. Ahora se constituye como un sujeto y lo hace visible del mismo modo, pero por momentos se visibiliza un sujeto arrepentido por sus acciones (Baudrillard, 1988: 42-45).

El cuerpo materializado lo analizo en el artículo de Rachel Peled Cuartas en el cuento “Melitza Efer veDinah”<sup>50</sup>, donde en la segunda parte de la historia amorosa, muestra el cuerpo de una persona desobediente a sus instrucciones morales y entregada a los placeres mundanos, valiéndose de sus antecedentes hebreos. Con dotes viriles para la caza, raros de la época para una mujer, captan la atención del hombre, preso por la mirada de aquel cuerpo libre y vivaz. La autora menciona que el hombre, el arcipreste o sacerdote, se muestra amoroso, pero dominante y agresivo a la vez, al ver el poder viril absoluto de aquella mujer, ahora es él quien quiere cazarla:

Gacela que porta la gracia cual abrigo / la desearé [más] mi alma teme acercársele. // La flecha de su amor me alcanzó; mi corazón, su objetivo y su ojo, el arco. // Su paladar me pescó cual caña / yo, un pájaro y sus palabras, una red // Qué talle, qué donaire // con las flechas de sus pupilas les sacaré los ojos a los hombres (2018: 42).

El cuerpo erógeno, el cuerpo del sujeto neurotizado pasa ahora al campo de sujeto del deseo. El cuerpo ya no es pagano y mítico, es un cuerpo transformado y alienado. Es un cuerpo materializado por las enormes pulsiones (Baudrillard, 2011: 40., Nasio, 2012: 76-77). La alienación de los sentidos, hace que ciertos objetos se conviertan en una alteridad nostálgica, que busca reencontrarse en la dialéctica del Otro, desde ver el rostro de la chica que tanto desea hasta en el oro o piedras preciosas del río.

A lo largo del primer capítulo, estas categorías de análisis me dan claridad y me sirven de herramientas para revisar a mi personaje principal en la novela *Pasión y muerte del cura Deusto* de Augusto D’Halmar. El protagonista a estudiar muestra una conexión entre cuerpo – mirada –

---

<sup>50</sup> Fue una obra escrita a finales del siglo XIV por don Vidal Benbenist, poeta y escritor judío de Zaragoza.

deseo, y cómo en su proceso de reconocimiento del *yo* (a partir de imágenes y sensaciones) se va transformando, en principio como metáfora, como una constitución falsa o imaginaria de la interioridad y la profundidad para darle sentido al *yo* externo. Es en un segundo momento donde el personaje como sujeto, ahora se mira tal cual es, sin contenciones ni ataduras, a partir de reacciones psíquicas que son imposibles de controlar.

La dualidad de dicha triada, como aspecto de prohibición, también puede referirse a las pulsiones erógenas y a las agresivas. Desde la prohibición de hablar, sentir, oler, tocar, mirar, aspectos con los que tiene que lidiar Íñigo, un clérigo vasco que huye de Sevilla para refugiarse en otro pueblo español, donde decide apadrinar al joven monaguillo de su parroquia, Pedro Miguel, un apuesto niño gitano hispalense. El cura Deusto deberá enfrentarse, así, a un destino íntimo con toques de sublimación cristiana y el erotismo contenido hasta un dolor fatal y trágico.

En el primer capítulo nuestro cómo el cuerpo se va constituyendo desde su instancia yoica y su aproximación con el Otro. Los cuerpos son aquellos que nos permiten mirar, sobrevivir, evidenciar, sentir la continuidad humana dentro del medio. La experiencia vivencial de la mirada a través del deseo en los cuerpos erógenos, genera un cuadro o un mapa para existir en dicho proceso. Me permite construir mundos ficticios con referencias y símbolos a través de nuestra propia percepción de las cosas.

## Capítulo II

### Cuerpo, mirada y seducción en “El viejo”, personaje de la novela *El uranista* de Luis Panini

#### Introducción

El segundo capítulo está dedicado a la categoría de análisis I proyectada en el protocolo de investigación, y el tercer apartado del capítulo I de la tesis. Analizo el cuerpo humano y su relación con el inconsciente para reflexionar en torno al deseo como la fuerza que atraviesa al ser humano que puede encontrarse como soporte de la mirada, fascinación y seducción en el personaje literario de estudio. Realizo un análisis enfocándome en las reflexiones conceptuales de mis teóricos de cabecera (Nasio y Baudrillard).

Esta categoría de análisis está dividida en cuatro apartados: en el primer apartado reflexiono la propuesta de David Nasio en torno al cuerpo erógeno, cuerpo del deseo como soporte en la triada antes mencionada (mirada, fascinación y seducción), para situar el análisis del personaje “El viejo” de la novela *El uranista* de Luis Panini (cuerpo anatómico vs cuerpo del deseo). En el segundo apartado analizo la relación entre esta triada, y la turbulencia de sensaciones de “El viejo”, ante la imagen (pantalla) de los torsos jóvenes en los que queda atrapado para comprender qué ocurre con la interioridad del personaje. En el tercer apartado analizo la relación en la misma triada, y la transgresión en “El viejo” ante las excrecencias (olor y sudor) y los vellos del cuerpo de los jóvenes de su interés, para comprender qué ocurre con la experiencia del personaje de estudio. En el cuarto apartado analizo la relación entre deseo propio y mirada del Otro: “El hombre de la gabardina”, la representación del Doble en el protagonista, para conocer la importancia del Otro en la constitución de sujeto de deseo.

La reflexión de los apartados me permite entretejer las ideas de Nasio y Baudrillard para ver el cuerpo erógeno de “El viejo” como una constitución complicada, y a la vez desconocida. La mirada es la vía en la cual “El viejo” queda atrapado, bajo un brillo incesante que no lo deja huir, quedando fascinado ante la imagen fálica, y el Otro que lo perseguirá incansable.

## 2.1. El cuerpo del deseo en “El viejo” de *El uranista*

*No es la figura de la seducción lo que es misterioso, sino el sujeto presa de su propio deseo o de su propia imagen – Jean Baudrillard*

El segundo capítulo de la tesis se centra en la revisión del cuerpo, la mirada y seducción en “El viejo”, personaje principal de la novela *El uranista* de Luis Panini, bajo la lente construida en relación a las vertientes teóricas de Nasio y Baudrillard. Analizo el cuerpo humano y su relación con el inconsciente para reflexionar en torno al deseo como la fuerza que lo atraviesa, y que puede encontrarse como soporte de la mirada, fascinación y la seducción en el personaje literario de estudio.

El primer apartado tiene como eje de reflexión la propuesta de Nasio en torno al cuerpo erógeno como soporte de la mirada, fascinación y seducción, y así analizar la interioridad del protagonista en dicha novela, dentro del marco (cuerpo anatómico vs cuerpo del deseo). Recordemos que el *yo* está compuesto por dos imágenes corporales diferentes, pero no alejadas: la imagen del cuerpo anatómico y la imagen del cuerpo erógeno, uno está presente en el otro.

### 2.1.1. “El viejo” y su cuerpo anatómico

Mi interés principal es ver la función del cuerpo erógeno, el cuerpo de las sensaciones, cuerpo de los deseos. No está de más señalar al cuerpo biológico para entender las exigencias físicas del cuerpo de “El viejo”, como una extensión limitada que produce una impresión en los sentidos por su propia formación de carne y hueso. Contextualizando, la narrativa va en torno a la vida de “El viejo”, un señor lleno de manías, ansiedades y exigencias morales, que se resguarda en su edad y fragilidad sombría, en su afición por comprar y armar rompecabezas, pero, sobre todo, en el deseo de mirar hombres muy jóvenes y hermosos, que constantemente se acercan a él espontáneamente.

Nos topamos con la primera imagen del cuerpo, el cuerpo biológico como menciona Nasio (2008b), la primera imagen del cuerpo la confrontamos ante el espejo, ya sea bonito, feo, joven, viejo, etcétera, ya que es la primera imagen que atraviesa a los ojos (57), pero ¿qué hace a “El viejo” ser o mirarse viejo?, en un primer momento, se presenta un cuerpo agotado por la amplia estructura escalonada que lleva de la explanada a la plaza comercial que suele frecuentar

para darse un respiro de su jornada laboral, y así disfrutar de la frescura del aire acondicionado que inunda dicho lugar:

El viejo dijo que él mismo compraría el rompecabezas. Apoyó el peso de su cuerpo contra el pasamanos de la escalinata y en voz baja contó los escalones de pisadas irregulares y alturas distintas que se alzaban frente a él [...] El viejo contó veintiocho escalones. ¿O serían veintinueve? [...] Casi treinta, de eso estaba seguro. Treinta escalones a su edad constituían un reto intimidante. Hace diez años no habría reparado en ellos, pero ahora se le presentaban como un obstáculo casi imposible de librar, como el ascenso hacia la cúspide de una gran pirámide prehispánica que desafiaba, incluso, la condición física de los atletas más aptos (Panini, 2014: 13).

“El viejo” consciente de lo que su cuerpo es capaz de hacer, opone cierta resistencia para realizar algunas actividades cotidianas que parecen difíciles de realizar, como la de evitar escalones mal nivelados que fácilmente pueden engañar a docenas de pies con su “horizontalidad embustera”<sup>51</sup> o la fuerza del implacable sol de mediodía que lo desubica y confunde al contar los escalones, donde el sudor que se escurre entre sus cejas es un impedimento para ver con claridad<sup>52</sup>.

“El viejo” se enfrenta a un miedo, al saber que su andar es algo lento, y que las escalinatas de la plaza al centro comercial lo ralentizan aún más, por lo que su memoria no falla al recordar el camino ideal para llegar seguro a la tienda departamental. Optando por una ruta más sencilla, y donde las imperfecciones de la superficie adoquinada no existen, se dirige al recinto con tal agilidad como se lo permiten sus piernas endebles. La manía que ha optado en recorrer el mismo camino durante varios años, ha llevado a su cuerpo a olvidar los años que traen encima (Ibid: 15).

“El viejo” solamente ve una parte de su ser corporal; parece que el protagonista sólo se enfoca en el agotamiento de su cuerpo cuando se encuentra nervioso, se encierra en el cuerpo de los defectos, al dolor, al envejecimiento y humildad de su condición. De pronto, el cuerpo agotado da un giro inesperado, cuando emerge la urgencia de llegar a la departamental para

---

<sup>51</sup> “Incluso, el delgado listón de concreto había sido el causante de incontables hematomas, de dolorosos esguinces, de codos y rodillas sangrantes, de muñecas dislocadas, labios rotos, dientes astillados, barbillas raspadas y orgullos vencidos” (Ibid: 13).

<sup>52</sup> El calor es un tema recurrente en la narrativa, el protagonista evita a toda costa el fulgurante sol, sobre todo el del mediodía; lo siente como alfileres calientes que le hieren la piel de las manos, el cuello y el rostro, además, le provoca una comezón insistente en el cuero cabelludo (Ibid: 83).

adquirir un objeto que había atesorado desde hace tiempo. Su andar “casi” consciente hace que “El viejo” se dirija al mostrador de una tienda para adquirir un rompecabezas singular, *El baño del caballo* de 1909, obra de Joaquín Sorolla:



**Imagen 1. *El baño del caballo* de 1909 de Joaquín Sorolla<sup>53</sup>**

Su emoción por conseguir tal pieza se comienza a manifestar en un cosquilleo en su garganta. La compra de un rompecabezas le causa tal emoción, y desaparece después de toser un par de veces. La pintura del artículo muestra a un muchacho desnudo en primer plano, halando a un caballo y un par de embarcaciones con velas izadas, logrando hechizarlo al instante.

La encargada detrás del mostrador le da la bienvenida al verlo ingresar en el establecimiento. “El viejo” inclina su cabeza a manera de saludo y cordialidad, y se dirige al lugar donde escondió el rompecabezas la semana anterior para evitar que alguien más se lo llevara. Al no encontrar el objeto, un aire gélido envuelve la nuca del señor, petrificando hasta sus piernas. Se dirige a la dependiente y le describe el rompecabezas que creyó haber escondido. Ahí la dependiente le explica que dicho artículo se encuentra agotado en la tienda, pero decide llamarle a la otra sucursal, ya que parece ser que cuentan con un rompecabezas extra:

La mujer tomó el auricular [...] y delectó una clave a la persona que atendió la llamada en la otra sucursal [...] su aprensión del viejo se transformó en vergüenza cuando la escuchó confirmar a su colega lo que

---

<sup>53</sup> Un muchacho desnudo saliendo del agua con un caballo, cuyo pelaje humedecido resplandece por el reflejo de los rayos de sol, en pleno mar Mediterráneo, es el tema central de la obra. No obstante, el tema para Sorolla era algo secundario, ya que lo que él buscaba era una pintura que, independientemente de lo que representara fuera bella por sí sola. Fuente: (<https://theliberationofart.wordpress.com/2017/02/22/joaquin-sorolla-el-bano-del-caballo-1909-museo-sorolla-madrid/>).

él había tratado de evitar en su descripción vacilante: “Sí, es el del niño desnudo”. El viejo agradeció la molestia sin mirarla y salió de la tienda un instante después. [...] El viejo camino aprisa. Desde lejos distinguió las puertas girando a una velocidad amenazante, pero decidió que nada conseguiría disminuir la rapidez de su andar [...] Cruzó la explanada alentado por la vitalidad que produce la humillación [...] Un adoquín mal nivelado desafió su equilibrio. [...] Reanudó su camino (Ibid: 35- 36).

Es claro que la humillación es la fuerza que lo mueve por salir del lugar rápidamente, olvidándose de la funcionalidad de su organismo. Por más humillación, es el deseo como manifestación que hace que “El viejo” olvide toda posible dolencia o agotamiento, y se mire ahora como una persona competente físicamente, ya sea por la emoción de adquirir un juego de mesa o salir despavorido de la tienda.

No se detiene en pensar el origen de tal fuerza que hace que su cuerpo se desplace ágilmente. El organismo biológico visible y palpable se complejiza al reconocer que es más que un cuerpo carnoso, pasa a ser otro tipo de cuerpo, uno que es impulsado inconscientemente por estímulos y deseos, en donde desaparecen las señales de vejez<sup>54</sup> (Unzueta y Lora, 2002: 1-19).

### **2.1.2. “El viejo”: un cuerpo que mira y se mira en el Otro**

Ahora menciono la otra imagen corporal que interesa, la de los deseos y sensaciones a partir de la mirada. Hasta el momento el cuerpo se muestra como una imagen incompleta ante “El viejo”, aún no concibe muchas sensaciones que le son desconocidas. El cuerpo se presenta como una imagen incompleta del sujeto, y necesita de la mirada de otro para llenar los espacios vacíos, ya que todo individuo necesita la mirada del Otro como espejo, para reconocerse y sentir restituida su imagen completa como unidad misma:

La mirada se presenta como emisario y testimonio del cuerpo, relato de su ser inaprehensible, rebelde a todo orden definido, eternamente inquieto puesto que se niega a permanecer encerrado dentro de sus

---

<sup>54</sup> Luis Panini da muestra también que el nombre de “El viejo” es sólo un artilugio del cuerpo que no es posible ver a primera vista. Lo nombra como tal para darle un significado a las características privadas, escondidas de significado y de valor. Como menciona Juan Eduardo Tesone en su libro *En las buellas del nombre propio* (2011), el nombrar también da peso al orden de las relaciones humanas; el no tener nombre crea un desorden absoluto en el personaje, llegando a complejizar su forma de pensar y relacionarse con las demás personas (14). No tener nombre evoca a la no existencia, y pareciera que “El viejo” vive en una constante pelea interna, donde jamás se reconoce en un mundo que le juzga sus acciones en todo momento, lo cual da lugar a otras posibles lecturas que no abarco en este trabajo.

límites y articulando de ese modo, en su ciega sucesión, una historia del cuerpo, una historia de la mirada (Navarro, 2002: 108).

Las representaciones que los sujetos elaboran de sí a través de las miradas quedan fijas para dar representación corporal al individuo, como en el “El viejo”. Es allí donde se concibe el *yo* del personaje, a través de esa mirada que toca y desequilibra, haciéndole perder el sentido y consistencia corpórea del ser. Es decir, “la imagen del cuerpo erótico es una instancia inconsciente, dinámica y, sobre todo, generadora de modificaciones en el cuerpo” (Nasio, 2008b: 107).

Un primer momento presenta la mirada como cómplice de esa dinámica, justo cuando “El viejo”, aterrado por la humillación antes mencionada, decide pasar al supermercado, unas calles antes de llegar a su domicilio, para olvidar el mal rato que acaba de vivir. Después de pagar los productos básicos, regresa a casa, y decide relajarse para comer una sopa en una vajilla que había comprado ya hace tiempo. Atrapado por su característico humor negro, recuerda ya un tiempo atrás, adquirir una vajilla que reproduce varios grabados de la serie *Los desastres de la guerra* de Francisco de Goya<sup>55</sup>:



**Imagen 2. N° 37. “Esto es peor” en *Los desastres de la guerra* de Goya.**

<sup>55</sup> Los desastres de la guerra es una serie de 82 grabados del pintor español Francisco de Goya, realizada entre los años 1810 y 1815. El horror de la guerra se presenta aquí como una muestra de la crudeza y crueldades durante la Guerra de la Independencia Española, conflicto bélico entre 1808 y 1814. Para la tesis sólo menciono alguno de los grabados. Fuente: (<https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/goya/goya-en-la-calcografia-nacional/desastres-de-la-guerra>).



Imagen 3. N° 5. “Y son fieras” en *Los desastres de la guerra* de Goya.



Imagen 4. N°33. “¿Qué hay que hacer más?” en *Los desastres de la guerra* de Goya.

En uno de los fondos del tazón que aún conservaba se encontraba impresa una de las láminas más distintivas de la serie que reproducía a un hombre desnudo encajado al tronco de un árbol sin follaje, atravesándolo desde la cavidad anal hasta las cervicales. En ocasiones anteriores, a incontables familiares y amigos les ahuyentaba el hambre cuando las imágenes que los alimentos habían tapado comenzaban a develarse a medida que los comensales saciaban su hambre (Panini, 2014: 48). Mientras comía fue interrumpido por un timbre de teléfono:

El teléfono timbró mientras sorbía un poco de sopa. No se dio cuenta. El segundo timbre también coincidió con otro sorbo [...] La voz de la mujer lo sorprendió cuando la oyó emerger de la bocina del contestador automático [...] Era la empleada de la tienda de rompecabezas. Llamaba para decirle que

encontró el que él había buscado [...] Pensó en levantar el auricular cuando la mujer repitió su nombre y el de la tienda, pero detuvo su brazo al escucharla decir una vez más que lo buscaba para confirmarle [...] “el del niño desnudo”. Su ritmo cardíaco se aceleró [...] Inclino la mirada hacia el fondo del tazón. La silueta del hombre torturado ya comenzaba a insinuarse debido a la transparencia de la sopa. Ningún fideo cubría a la imagen. El suplicio que gobernaba al gesto del masacrado lo hizo creer que miraba un espejo (Panini, 2014: 9-50).

La mirada entonces entrecruza a “El viejo”, al ser misterioso que yace en él. La mirada devastadora del Otro, como la imagen del cuerpo en el tazón, corrompe su tranquilidad al escuchar la frase “el del niño desnudo” de la operadora. Es entonces, donde él se reconoce como un cuerpo fragmentado y “masacrado”, debido a la violencia que él mismo ha creado en su mente. Llega a mirarse en el Otro como un cuerpo roto donde los jugos y restos de comida son huellas de un desastre<sup>56</sup>.

La fuerza de la mirada en las imágenes es idéntica a la fuerza de los cuerpos que llaman la atención del sujeto; al mirarnos en el Otro se le puede concebir como una catástrofe del sujeto, y ocurre porque la imagen vista recurre de la mirada revertida, dejando ver las grietas vacías que arruinan el cuerpo, su imagen y su *yo* del personaje. Es una imagen que intimida en el espejo, revive la mirada profunda, en la intimidad paradójica de “El viejo”, conduciendo a la aniquilación de la razón (2002: 111).

“El viejo” es una persona compleja, e interesada por el arte. Desde coleccionar rompecabezas alusivos a pinturas famosas, hasta finas vajillas como la de Goya. Tanta en su obsesión por el juego de mesa, que en todo momento se presenta ante él, como al momento de degustar sus alimentos en la mesa del comedor. Allí se encuentran dos rompecabezas que lleva varias noches ensamblando. La mesa siempre está ocupada por uno o dos rompecabezas en diferentes etapas de progreso, al parecer, la única parte plana de su departamento donde puede albergar las mil o mil quinientas piezas que revelan algún pasaje bíblico, una pintura impresionista o una escena de un mercado variopinto<sup>57</sup> (Ibid: 49).

---

<sup>56</sup> En cuanto a la referencia de Goya, puedo decir que dichas imágenes le parecen atractivas, pues muestran una crueldad entre las fatales consecuencias que trae la guerra, dentro del bien y el mal, guerra que podemos ver en su interioridad al mostrarle algo que se resguarda en el anonimato y represión de sus acciones, y se ve reflejado como uno solo antes el espejo de la sopa.

<sup>57</sup> “El viejo” como buen coleccionista, es un celoso que busca la exclusividad de su objeto de deseo, sobre el cual saciar su pasión, se colecciona a sí mismo, es decir, la intensidad por coleccionar, es una forma para liberar o sustituir al objeto de deseo, es “una ceremonia absoluta de un universo cerrado” (Baudrillard, 2011: 115).

### 2.1.3. “El viejo”: un cuerpo que seduce y desea

Dada la mirada en el cuerpo, es necesario hablar sobre la seducción (deseo) en el cuerpo erógeno para enriquecer esta triada, es en la mirada donde yace el primer destello de seducción cuando entra al cuerpo del Otro (falo), transgrediendo reglas y convenciones. Dentro de la seducción yace el deseo, y su ciclo nunca se detiene. En el juego seductor no existen pasivos ni activos, existe fuerza de atracción y de distracción, fuerza de absorción y de fascinación (Baudrillard, 2011: 78-79).

En la seducción (deseo), la mirada juega un papel importante, ya que crea una insólita fascinación que implica un cierto desafío o extravío. El sujeto, “El viejo”, es prisionero, voluntario e involuntario por su deseo en el cuerpo del Otro; el protagonista no es propietario del deseo, es una fuerza, de un impulso que le sobrepasa, que le supera. El deseo es único (Recalcati, 2018: 13).

El deseo es una fuerza que atraviesa, algo que encontramos en todas las personas que desean. Un momento se presenta cuando el narrador muestra cómo el deseo incontrolable se apodera de “El viejo”, al ascender de vuelta hacia el cuarto piso donde se encuentra su departamento, donde minutos antes había hablado con el administrador del edificio para informarle que el cuarto de lavado no funcionaba, y estaría disponible al día siguiente. Sin más opción, “El viejo” regresa a su hogar, cargando los dos costales pesados de ropa.

Su ascenso hacia el cuarto piso le acompaña un fuerte olor a orina que invade la cabina del ascensor, Intenta inhalar lo menos posible durante su trayecto, pero aun así la pestilencia satura sus fosas nasales. Abandona el ascensor tan pronto las puertas se abren, y entra veloz a su departamento. Se lava la cara para deshacerse del olor fétido. Y comienza a olfatear su ropa con la intención de averiguar si aquel tufo no quedó impregnado en las fibras de algodón. Reconoce sólo su olor característico. En verdad le urge lavarla<sup>58</sup>.

---

<sup>58</sup> La mirada de la madre también es clave en la configuración del señor. Desde la infancia su madre le aconsejaba a no exponerse a la intemperie justo después de la ducha, tal vez un aire podría dejarlo con la boca fruncida, u obligaba a “El viejo” bordar con hilo rojo la inicial de su apellido, una “P” mayúscula. Tal costumbre se le inculcó desde joven para no confundir en el colegio su ropa con la de sus compañeros, y terminar vestido con las inmundicias de otros después de las sesiones de educación física; de ahí su preocupación por siempre mantenerse limpio y arreglado (Panini, 2014: 72-76).

Además de vaciar su ropa sucia, saca las revistas y folletos que tenía planeado ver mientras esperaba que los ciclos de lavado y secado concluyeran. Ya había hojeado varias veces estas publicaciones el día anterior, aunque sólo para sondear si se encontraba algún modelo preferido en aquellas páginas, cuando de la nada aparece una imagen que lo deja entumecido<sup>59</sup>:

[...] En una de ellas encontró a una familia caucásica en el interior de alberca inflable [...] Un padre, una madre, un hijo pre pubescente y otro de cinco o seis años. Se trataba de una familia nuclear, perfecta [...] La piel de cada uno era lampiña [...] El hijo mayor llevaba puesto un bañador con un estampado floral rojiblanco. Algunas gotas, casi tan pequeñas como la circunferencia de sus tetillas pálidas, le salpicaban el torso. Con ambos brazos sostenía una pelota [...] Aún no le crecía vello en las axilas. Una gota de saliva humedeció la imagen, aterrizó en el rostro del hijo mayor. Algunos segundos después el viejo parpadeó un par de veces y con una mano limpió la superficie del papel antes de permitirle absorber la secreción y ondularse (Panini, 2014, pp. 76-77).

A continuación, una referencia a la imagen que “El viejo” mira en la revista:



**Imagen 5. Familia en alberca. Elaboración propia.**

---

<sup>59</sup> Uno de sus pasatiempos más clandestinos consiste en descender al sótano de la torre departamental donde reside, los sábados por las mañanas, para aprovechar la soledad del cuarto de lavado. Ahí hojea una por una las publicaciones periódicas, y recorta con tijeras las siluetas de sus artistas, cantantes y modelos favoritos que luego incorporaría en más de una docena de álbumes fotográficos tematizados con su puño y letra. Siempre elige el mismo banquillo, el único con colchón. Lo jala al mismo rincón que le confiere siempre privacidad, y si alguien se acerca demasiado, entonces oculta las imágenes recortadas. Le irrita y maldice los empalmes editoriales, donde le obligan a sacrificar un torso lampiño, de tetillas oscuras y axilas con vellos muy cortos (Ibid: 70).

Entonces, el deseo es algo que toca lo más profundo del ser de “El viejo”, pero que también se encarna. No existe deseo si no hay un cuerpo donde posarse, el deseo no viene del  $y\theta$ , proviene más de la parte del cuerpo que la parte del  $y\theta$ , el deseo sin un cuerpo erótico no existe (Recalcati, 2018: 51). “El viejo” en esta parte de la novela ofrece una mirada sugerente, posándose en los niños de la revista, a pesar de ser meras imágenes, el hombre encuentra cierto goce al desearlos<sup>60</sup>, queda totalmente fascinado.

La gota de saliva se convierte en la muestra clara de deseo, “El viejo” necesita satisfacerlo en el deseo de la otra persona. A diferencia del instinto animal, el deseo no está inscrito biológicamente como es el tener hambre, sed, necesidad de respirar. El deseo necesita de un suplemento. En referencia, el autor refiere a que la vida humana existe si es reconocido por Otro. El deseo de “El viejo” no se satisface con una parte del cuerpo del otro, ni con un objeto, sino a través del deseo del Otro, a través de su presencia<sup>61</sup> (Ibid: 19-21).

Para ejemplificar aún más el tema de la presencia, traigo un segundo momento en el centro comercial, cuando “El viejo” se decide ir finalmente por el rompecabezas, sin pensar en interminable angustia que le provoca. Al momento de ingresar al ascensor, y oprimir el número 2, da paso a cinco jóvenes. De lo apretado que se encuentran, logran crear suficiente espacio para darle alojamiento al último par. Al sentir la presencia de la pelvis de un joven junto a su entrepierna, decide no decir nada por el posible momento incómodo<sup>62</sup>. Minutos después, la cabina se queda atascada a mitad del camino:

El aire en la cabina comenzó a enrarecerse. Las exhalaciones de sus ocupantes fueron condensándose poco a poco y empañando las superficies del cristal [...] Uno de los jóvenes pidió a quienes se encontraban junto a las puertas que trataran de deslizarlas una vez más, pero no consiguieron hacerlas ceder [...] Entonces el viejo reconoció al muchacho [...] La presencia del muchacho le trajo una especie de sosiego mental [...] El perfil del muchacho le recordó al de varios modelos [...] La nariz respingada, las cejas

---

<sup>60</sup> El término del goce lo abordo en apartados posteriores, específicamente en el segundo apartado de este capítulo.

<sup>61</sup> Recalcati trae de ejemplo la experiencia biográfica de Sigmund Freud, donde habla de una sobrina que tiene miedo a dormir en la oscuridad y pide a su mamá que se quede con ella, mientras concilia el sueño. La madre le dice: “Ahora es momento de dormir, debo apagar las luces”, la niña angustiada responde: “Vale, pero quédate conmigo porque tu palabra es luz”. La voz es la llamada a la respuesta, es la llamada a la presencia. Mi deseo existe si es reconocido por el Otro. La voz es una imagen que mantiene despierto el deseo (2018: 21).

<sup>62</sup> Era una travesura que suelen hacer los jóvenes muy seguido; utilizan el tiempo del ascensor atascado para dibujar miembros viriles, como forma de burla, haciendo énfasis en los vellos púbicos y los pliegues del prepucio tan característicos en los penes incircuncisos cuando reposan en estado flácido. El repiqueteo de la alarma hace que los jóvenes se mantengan alerta cada vez que las puertas se deslizan. Tal movimiento hace que las puertas se queden atascadas con los jóvenes y “el viejo” adentro (Ibid: 87-89).

gruesas, un poco de acné sobre las sienes [...] La temperatura parecía seguir incrementando [...] Uno de los muchachos, presa de la desesperación [...] repartió golpes a los ocupantes [...] Cuatro de ellos lo sometieron. La nariz del chico, cuyo perfil estudió el viejo momentos antes, sangraba [...] El viejo le ofreció un pañuelo para detener la hemorragia [...] Aprovechó esta situación para tocarle el cuello y uno de los hombros [...] Su dedo meñique se aproximó a la tetilla del muchacho [...] No pudo determinar si su respiración entrecortada se debía a la falta de aire fresco o a la excitación [...] (Panini, 2014: 92-93).

Este párrafo muestra que la vida de “El viejo” está habitada por varios impulsos y sensaciones que se realizan en la fase personal. El deseo en él se muestra como una experiencia íntima que manifiesta una fuerza en su interior que trasciende su comprensión y capacidad de control. Su cuerpo es incapaz de acatar órdenes. La seducción que emanan los cuerpos jóvenes hace que “El viejo” actúe desmedidamente; el deseo es una fuerza que emana desde la raíz del protagonista y que puede mostrar, incluso, el camino a su propia vocación (Recalcati, 2018: 6).

Al hablar de vocación, refiero el término al deseo del protagonista como aquel fuego que permite una libertad tan genuina, que al mismo tiempo permite mirarse como un auténtico *yo* erótico. Los primeros signos de deseo, vislumbran los primeros tintes de seducción (deseo) de “El viejo”, y me permiten replantear la noción del cuerpo anatómico y el cuerpo erótico para reconocer quién realmente es el enigmático señor, trascendiendo hasta los límites que lo puedan frenar, provocar miedo o incertidumbre al no encajar en el deseo del Otro. Tal parece que el cuerpo erótico y el cuerpo anatómico del protagonista no se ponen de acuerdo para continuar su andar, como si de una dolencia o afección se tratara, creándole una angustia profunda al no poder expresar libremente su deseo.

## 2.2. “El viejo” y su mirada desnuda ante el efebo

*¡La belleza es cosa terrible y espantosa! Es terrible debido a que jamás podremos comprenderla, ya que Dios sólo interrogantes nos plantea. En el seno de la belleza, las dos riberas se juntan y todas las contradicciones coinciden –*  
Fiódor Dostoyevski

En el apartado anterior analicé la propuesta Nasio en torno al cuerpo del deseo (anatómico y erótico), acompañándome de otros autores, para situar el análisis de “El viejo” en la novela antes mencionada. Analicé la relación entre la triada: mirada, fascinación y deseo para conocer

un poco más del enigmático y obsesivo personaje principal de la novela. Sabemos que “El viejo” es un personaje que se resguarda en su soledad y que prefiere permanecer lejos de cualquier vínculo significativo con el Otro, aunque lo llegue a afectarle más adelante.

En el segundo apartado me acompaño nuevamente de mis autores de cabecera, enfocándome principalmente en las sensaciones y turbulencias que provocan los cuerpos del deseo ante “El viejo”, y cómo el juego de miradas se vuelve un laberinto inquebrantable, como un diminuto ratón queda atrapado ante los púberos torsos, y así poder indagar aún más en la complejidad del ser en el personaje.

### **2.2.1. “El viejo” ante los torsos juveniles y fascinantes**

Para comprender la fascinación que pasa en la interioridad de “El viejo” es necesario retomar la imagen fálica (torsos de los jóvenes) que menciono en el primer capítulo en relación a la mirada<sup>63</sup>. La imagen fálica siempre fascina<sup>64</sup>, pero no porque sea resplandeciente, fascina porque suscita en la mirada el deseo. La imagen fálica no es el goce en sí, sino la manifestación más fiel que evoca al goce, es el recorrido para que el deseo detone, o sea, la fascinación será el momento entre la visión y la mirada. Somos fascinados por la chispa que despierta fuera de nosotros como un acto muy rápido (1,2,3) (Nasio, 2012: 51-63). La fascinación también tiene algo de propiedad misma, nos atrapa tanto una imagen porque su luz se muestra como una imagen que quema<sup>65</sup>, convirtiéndola en imagen fálica como un significante también:

El goce todavía no se muestra en tanto que tal, porque no hay goce en tanto que tal; sólo estamos confrontados a una imagen ardiente que despierta nuestro propio goce [...] (Ibid: 55).

La fascinación de la que habla el autor se refiere a dos puntos para que se lleve a cabo tal hecho: 1) el deseo (seducción) de la mirada es motivado por el Otro<sup>66</sup>, pero 2) el goce nace en mí, debido a la fuerza que arde por dentro. Entonces, la imagen fálica (imagen fascinante)

---

<sup>63</sup> 1.2.3. La significación del falo como agente de deseo.

<sup>64</sup> También es conocida como imagen fascinante.

<sup>65</sup> Nasio recurre a Heidegger para reafirmar lo dicho, pues menciona que esa luz muestra un fuego que quema por dentro, que incluso, quema la imagen del Otro (2012: 55-54).

<sup>66</sup> Como menciona Massimo Recalcati (2018), el deseo humano es siempre deseo del Otro, de otros objetos, de otras imágenes, y crea cierto estado de incertidumbre, ya que lo que se tiene nunca es suficiente, nunca es bastante. El deseo siempre se verá hipnotizado por lo que le es nuevo (57).

sorprende porque da muestras del goce de una forma oculta, para despertar la curiosidad en mi interior, “lo oculta y lo muestra como una película translúcida” (Ibid: 61).

Para que la fascinación se lleve a cabo es necesario que la imagen fálica juegue a través de una combinación de luces y sombras, y lo hace por medio del “movimiento”, justo como pasa con “El viejo”, cuando va camino a la plaza comercial para conseguir el dichoso rompecabezas. Antes de ingresar a la departamental, al protagonista le invaden unos nervios al querer dar el primer paso, su terror: la puerta giratoria.

Siente nerviosismo al ser tragado por la puerta, no confía en su coordinación. La sincronización de las personas que entran y salen le aterra mucho. Al final “El viejo” toma un profundo respiro y se acerca a las puertas. Dos personas más lo siguen y tropiezan entre sí, intercambiando pisotones y codazos, hasta el punto de ser expulsados, dejándolo afuera (Ibid: 15-16). El señor termina en el exterior, justo donde había esperado su turno para entrar al inmueble minutos antes:

Miró a su alrededor. Creyó escuchar risas no muy lejos de donde se encontraba. Se sentía avergonzado debido a su torpeza. Por fortuna nadie reparó en su estúpido giro de trescientos sesenta grados. Un grupo de jóvenes reía, sí, pero no de él, sino de un muchacho a quien le habían quitado la playera. El muchacho del torso desnudo trataba de recuperar su prenda [...] El viejo olvidó su visita al centro comercial. Fue a recargarse contra un receptáculo para la basura [...] Desde ahí contempló cómo el muchacho corría y saltaba con la intención de recuperar la playera. Sus costillas brotaban de los costados como surcos de sembradío cada vez que extendía los brazos en el aire [...] Varios pases después la bola aterrizó por equivocación junto a los pies del viejo, quien en un insólito proceso de rejuvenecimiento se inclinó para recogerla [...] (Panini, 2014: 16).

El movimiento del cuerpo erógeno será clave para que la imagen fálica (el torso desnudo) se impregne en “El viejo”, y así permita el goce. El protagonista está ante un espectáculo en primera fila, ya que queda tan hechizado que se le olvida la visita a la departamental. Fascinado ante los jóvenes dando zancadas, girando los hombros, alargando los dedos para alcanzar la bola de ropa. Es una función solo para él. Es como la concepción de Nasio acerca de la fascinación, resulta en un movimiento donde uno queda mudo de admiración, perplejo ante lo que está aconteciendo<sup>67</sup>. (Ibid: 60).

---

<sup>67</sup> Múltiples imágenes fálicas se le presentan a “El viejo”: Torso, hombros desnudos, dedos largos y delgados, son clave para que su mirada quede fija en el joven.

Todo el proceso pasa en un instante, le maravilla porque es fulgurante, porque enciende en su interior. La mirada es tan poderosa porque, a diferencia de la visión, se ve atrapada por un cuadro, donde no existen las palabras para describir lo que sucede en el momento. Un ejemplo que trae Nasio, es la del “flechazo de amor” en una persona, que no puede explicar el porqué uno está enamorado, sólo sucede.

### 2.2.2. “El viejo” ante la pantalla que no puede apagar

El movimiento es aquel que se verá reflejado en la pantalla de las imágenes que fascinan. La pantalla, el Otro, en el cual parecen las imágenes fálicas o no, siempre será una pantalla inquieta, nunca será inerte, tesa, rígida, es una pantalla ondulante, como una bandera al viento. Es una pantalla tan flexible que se mueve, ondea, baila y adopta el relieve de una hendidura con bordes pulsantes que se contrastan y se dilatan, siempre captando la atención en todo momento (como una luz incesante)<sup>68</sup> (Nasio, 2001: 61-62).

La imagen fascinante no necesariamente tiene que ser, literal, una luz intermitente, puede verse reflejada en la textura de la voz o el tacto (aspecto que analizo más adelante). La fascinación no sólo se hace por la vista, sino por todos los sentidos; el movimiento es muy importante para que la cualidad se dilate, palpite, sea rítmica. Siguiendo con el relato de “El viejo”, paso a la escena donde el joven se aproxima a recoger la playera que quedó cercana a los pies de “El viejo”:

Vio al muchacho aproximándose en su dirección, y oyó los gritos de los otros pidiéndole que no le devolviera la prenda a su dueño. El joven se le acercó, casi sin aliento y cubierto de sudor. Llegaron a un acuerdo sin la necesidad de intercambiar una sola palabra. La playera le fue devuelta, aunque antes de soltarla el viejo la sostuvo con firmeza apenas los suficientes segundos para distinguir una serie de tímidos vellos que rodeaban las tetillas oscuras del muchacho. Al darse la media vuelta [...] el joven dejó sobre su piel una franja de sudor tibio (Panini, 2014: 17).

---

<sup>68</sup> No olvidemos que la hendidura tiene que ver con la concepción del *yø*. El *yø* funciona como una hendidura, una entrada, un orificio. Es la forma de todas las aperturas erógenas del cuerpo, coincidiendo con los ritmos de nuestro cuerpo erógeno. Toda hendidura es erógena, en acuerdo mutuo con lo sonoro, lo luminoso, lo táctil (Ibid: 64).

“El viejo” se siente atraído por la imagen del joven, y lo que concierne al movimiento del cuerpo, pero la belleza del joven no se ve reflejada en su piel, sino en los otros aspectos que conforman la imagen. La belleza no sólo debe verse en el mundo de la piel, también en la apariencia como una superficie que engaña, que oculta algo más, es una imagen superficial (Navarro, 2002: 21).

La mirada de “El viejo” ahora es más aguda, su deseo se enfoca en partes peculiares del cuerpo: tetillas, torsos, dedos, costillas, etcétera. El viejo comienza a cosificar el cuerpo del joven en partes fragmentarias, a partir de un todo a algo particular. Las imágenes fálicas yacen ahí, en su esencia, en su imaginario del protagonista en los miles de pantallas con las que se topará a lo largo de la novela. Es ahí donde se revela la mirada de “El viejo”, penetrante ante la pantalla o pantallas del Otro, su cuerpo queda inerte por unos segundos, ve más allá de la imagen y la piel, es la interioridad del cuerpo que le interesa, el reino de sensaciones y de corrupción (21).

Debemos pensar al deseo de “El viejo” de la pantalla como aquello a lo que no puede escapar fácilmente, que no puede apagar con un simple botón, pues liberarse del poder de atracción interior y exterior del cuerpo es una tarea complicada. No puede dejar de pensar en lo que habita detrás de la belleza, de las imágenes que se quedan insertada en el inconsciente, como menciona Navarro, “lo importante es aceptar lo que ve la mirada profunda”, aceptando todo tipo de consecuencias<sup>69</sup> (Ídem).

### 2.2.3. “El viejo” ante la voz que lo descoloca

Aunque mi análisis se basa primordialmente en la mirada, no puedo descartar la voz como un componente importante en la narrativa de *El uranista*, ya que sirve para elucidar los temblores de “El viejo” cuando se muestra ante la pantalla del Otro. Aquí hay fascinación que no sólo es imagen, también es un tono de voz, “el goce no es en sí la voz que repercute en nosotros, es la manera en que se lleva tal mensaje, de portar la voz”<sup>70</sup> (Nasio, 2013: 157).

Existe una doble pertenencia del sujeto inconsciente, siempre está al orden primero de la mirada (vidente/visible), y en segundo lugar al orden de la palabra (hablante/hablado), “la

---

<sup>69</sup> Baudrillard (2011) menciona que en el juego de la seducción hay una especie de crueldad mental hacia uno mismo, pues para la seducción el deseo no es un fin, es el comienzo de la provocación por la belleza (84).

<sup>70</sup> José García Collado, en palabras de Freud y Lacan, menciona que el deseo se construye a partir de la existencia del lenguaje, es necesario un lenguaje para decodificar y de paso a la imaginación, a la fantasía. La experiencia es el motor que estimula al deseo en busca del Otro para satisfacerse de la manera que el *yo* crea posible (2013: 157).

mirada motiva a la voz misma a expresarse, pues son considerados objetos pulsionales, donde está la mirada, la voz se encuentra cerca” (Assoun, 1995: 14-15). Tal es el caso, cuando “El viejo” aún en el centro comercial decide acercarse al pasillo principal, donde una multitud de jóvenes se aglomera para treparse a un juego llamado “Gravedad Zero”:

El viejo tomó asiento en la banca (que se encontraba muy cerca del juego) cuando reconoció, casi al inicio de la línea, al muchacho del torso desnudo [...] vestía de pantalón corto blanco hasta el medio muslo [...] El viejo reparó de inmediato en un par de abultamientos pronunciándose [...] El viejo respiró profundamente para tranquilizarse y disimular su entusiasmo. Colocó ambas manos sobre su entrepierna con la intención de disfrazar la erección que ya se pronunciaba inevitable [...] (Panini, 2014: 24-25).

A continuación, muestro un ejemplo de dicho juego:



**Imagen 6: Fotografía de un grupo de jóvenes en un simulador de gravedad cero<sup>71</sup>**

“El viejo” se percata que el joven, al revisar sus bolsillos, no cuenta con suficiente dinero para adquirir un boleto, lo que lo lleva a aproximarse a la taquilla para comprarlo y dárselo, pero casi al llegar lee en un rótulo que no aceptan tarjetas de crédito ni débito. Una manía más reluce, cuando “El viejo” se da cuenta que no cuenta con efectivo, tiene la costumbre de no cargar demasiado dinero cuando visita lugares muy concurridos por temor a convertirse en víctima de los carteristas.

Así que al no tener otra opción se apresura con rapidez a un cajero próximo y retira algo de dinero para el boleto. Encuentra un par no muy lejos del simulador. Uno está fuera de servicio, el otro ocupado por un trío de jóvenes que se empujan unas a otras, mientras ríen. Decide no

---

<sup>71</sup> (Paraclete XP, indoor skydiving.) Fuente: (<https://paracletexp.com/indoor-skydiving/>).

prestarles atención y se acerca deslizando su tarjeta a través de una ranura para abrir la puerta de cristal y pedirles que se marchen.

Retira y regresa al juego. A medio camino, piensa que no es prudente llevar tantos billetes por miedo a un asalto fuera del recinto, a lo que decide entrar a una cabina de fotos para intercambiarlos a por monedas<sup>72</sup>. Camina presuroso a la taquilla, y adquiere el boleto sin mayor retraso. Se acerca al muchacho y le argumenta que lo compró para su nieto, pero él ya se había ido; dudoso de su palabra, el muchacho le agradece, y lo acepta:

El operador les ordenó (al muchacho y a su amigo) ponerse el equipo protector [...] Las ropas ceñidas revelaron detalles anatómicos [...] El viejo se abrió paso entre los espectadores [...] empañó la superficie translúcida con las exhalaciones de su respiración arrítmica. Desde ahí alcanzó a ver en alto relieve las tetillas del muchacho y [...] cada uno de los huesos [...] de su caja torácica. También la discreta musculatura del abdomen [...] varios pliegues del pantalón se le amontonaron en las ingles y destacaron su volumetría genital [...] la tela micro perforada [...] le permitió al viejo distinguir la separación de los testículos y el prominente contorno de su glande [...] sólo cuando el muchacho aterrizó [...] el viejo descubrió una mancha cerca del encuarte de su pantalón. Una sensación de horror lo obligó a escabullirse [...] (Panini, 2014: 27).

“El viejo” se encuentra ante otro acto único, una distracción visual donde él decide dónde sentarse para admirar a los actores. El reflector está centrado en las peculiaridades del cuerpo joven, creando miles de historias en su mente, como pensar que los padres de “El chico del torso desnudo” le pidieron al médico partero circuncidarlo después de cortar el cordón umbilical, y así admirar la imagen en *slow-motion* para distinguir los testículos de su glande. La cadencia de su flotación ondulante de su miembro llega a imprimirle un efecto hipnótico en el protagonista, como si una convulsión rodeara su cuerpo.

Ahora el espectáculo lo llama a ser participe, ya no sólo es un simple espectador, ahora se abre paso entre los espectadores hasta llegar al perímetro del simulador. Nunca fue un observador pasivo, siempre fue un observador participativo, y tal aproximación le permite mirar detenidamente como si de una hiperlente se tratara. Mira cauteloso el relieve carnoso y café

---

<sup>72</sup> En este momento, “El viejo” sufre un altercado cuando el trío de jóvenes con quienes sostuvo aquel fugaz episodio en el cajero trata de meterse a la fuerza cuando se dispone a salir. Al tropezar con ellos, lo hace perder el equilibrio y cae de sentón sobre una banca empotrada en el interior de la cabina. Los escucha burlarse del otro lado, mientras remueve las cortinas, y luego desaparecen, lo cual le provoca un dolor tremendo en el cóccix que olvida de inmediato su tarea. Al recobrar la compostura, recuerda que debe comprar el boleto lo antes posible (Ibid: 26).

oscuro de las tetillas y los microscópicos vellos del muchacho, los pares de huesos de su caja torácica plagados por intersecciones tendinosas que apenas se insinúan, es capaz de medir el volumen genital desde esa distancia.

Sólo unos segundos después descubre la mancha delatadora sobre su pantalón, y el horror se presenta otra vez como una agitación apretándole el corazón. Se dirige al interior de una caseta equipada con retrete y toma un poco de papel higiénico para tallar la mancha. Con su pañuelo sacude los residuos que sus dedos no logran desprender. Al final, decide lavarse las manos y el chorro del grifo moja estratégicamente su pantalón, para dar la apariencia que sólo uso el lavamanos.

Con estos ejemplos puedo decir que el deseo de “El viejo” nunca muere, su mirada queda fascinada, ya no sólo en los torsos, sino a especificidades fálicas que conforman el cuerpo, recurriendo a estos dos medios: la mirada y la voz. De todos los posibles jóvenes, de todo el mercado visual de cuerpos con los que se encuentra, su mirada se posa solamente en uno de ellos, en “El muchacho del torso desnudo”, específicamente, en sus peculiaridades eróticas. De acuerdo con Nasio, la voz es el otro medio, por el cual el deseo se materializa, su emoción a la aproximación y al cruce de palabras marcan al oído como erogeneidad, es decir, se convierte en función fálica, en una función erótica, ligada al deseo sexual<sup>73</sup> (2012: 71).

El mercado visual de peculiaridades eróticas, concuerdo con Baudrillard (2011) al decir que “el cuerpo es el primer gran soporte dentro de la empresa de seducción” (88). Toma un carácter decorativo y estético para “El viejo”, pero más allá de una belleza natural, hay una belleza interna, de ritual. Hay belleza en la mirada y en la voz del joven que reina en los sentidos del Otro (El viejo).

Por tal motivo, “El viejo” se ve atrapado en lo particular del joven, aunque la aproximación de los jóvenes aún lo descoloquen y le hagan temblar, su deseo no puede reprimirse y ni conformarse a simplemente mirar de lejos, necesita vincularse visual y oralmente para llegar a la satisfacción (Ibid: 88-89).

Un último ejemplo aparece cuando “El viejo” se encuentra caminando hacia su casa, cuando de pronto se topa con “El muchacho del torso desnudo”, el mismo a quien le sostuvo

---

<sup>73</sup> Mi intención es demostrar que la mirada y la voz no están tan lejanas como parecen. La una necesita de la otra para potenciar al deseo, a través de la fascinación y llegar al goce. Otras lecturas sobre la voz son posibles para futuras investigaciones.

para controlar su hemorragia provocada por el golpe de su compañero<sup>74</sup>. Lo vislumbra inclinado ante una toma de agua, mientras enjuaga sus tenis salpicados con la sangre de su nariz; también la playera blanca, tallando las manchas con sus nudillos bajo el chorro de agua con tal desesperación que “El viejo” decide intervenir:

[...] La piel de su espalda lucía radiante, sin imperfecciones accidentales o congénitas. Una pelusilla de vellos que la luz del sol reveló le cubría el cuello y los omóplatos. Podía contar casi todas sus vértebras, desde las cervicales hasta la penúltima lumbar, porque la última quedaba oculta tras el elástico de la ropa interior que, debido a su postura, se asomaba por encima de los pantalones cortos. (El viejo) le dijo que terminaría por desbaratarla [...] Si le interesaba la solución, le permitiría acompañarlo a su departamento (para lavar su ropa) [...] El chico accedió [...] La suavidad de su piel lo hizo pensar en la textura del pétalo de una flor que prospera en la sombra (Panini, 2014: 101 -102).

Parece que “El viejo” a lo largo de la narrativa se muestra como una persona desinteresada por lo que pasa a su alrededor, y que encuentra refugio únicamente en los jóvenes, al menos por el joven que aquí menciono. Al principio de la novela se muestra con esa cara a la que nos tiene acostumbrados, la del señor de edad avanzada, pulcro y frágil. Más adelante se muestra como un ser inteligente y metódico que fija su atención no sólo en el púber, sino también en las consecuencias de sus acciones, donde ahora se mueve astutamente, y maneja la aproximación a su antojo. Demuestra que la belleza es sutil, es decir, desaparece y aparece en diferentes lugares, pero siempre con la misma carga pulsional.

Los cuerpos del deseo, se manejan como sombras, en un límite y una prohibición; como una delicada línea en donde “El viejo” es una persona funcional y consciente (parece ser) de la frontera que conlleva relacionarse con el joven, y da muestra de su necesidad por poseerle, al menos por la mirada y la voz. El cuerpo del deseo siempre será calificado por la moral y estéticamente por la belleza, nada le pertenece a “El viejo”, mas el efímero momento de goce. La imagen fálica, el Otro, se apoderará de “El viejo” en diversos lugares, dejando una huella imborrable en su vida (Navarro, 2002: 94-96).

Tal análisis me da pautas para poder revisar más de las manías y obsesiones remotas que resguarda “El viejo” como cierto aspecto cauteloso en el siguiente apartado; enfocándome ahora en las excrecencias del joven, el protagonista tiene algo de perverso en el sudor, tetillas y vellos

---

<sup>74</sup> Accidente en el elevador que describí en el apartado anterior.

como discurso de placer, pasión o vicio. El coito jamás será prioridad para él, ni siquiera existe en su imaginario, ya que vincula sus experiencias vivenciales, su trato con los jóvenes bellos, como a una fuerza que lo motiva a alargar su vida, le da fuerzas para seguir adelante, despertar e ir a trabajar para después ir al centro comercial, y sentarse nuevamente a admirarlos.

### 2.3. “El viejo” y las rutas del deseo

*Existe un juego entre el cuerpo y el pensamiento. Cuanta más debilidad acusa el primero, más aparece la miseria orgánica o el envejecimiento de esa máquina, y más libre y aventurero se hace el pensamiento. El pensamiento no vive de la salud o de la vitalidad, sino de la lucidez y del orgullo, y el desfallecimiento del cuerpo excita esa lucidez y ese orgullo – Jean Baudrillard*

En el apartado anterior analicé la propuesta de mis autores de cabecera para analizar la turbulencia de sensaciones de “El viejo”, ante los torsos de los jóvenes en los que queda atrapado. Los cuerpos erógenos (repletos de imágenes fálicas) son la vía para manifestar esa verdad escondida que revoluciona el deseo del protagonista. Los cuerpos se presentan como fuente de energía productiva y pulsional, ya no se trata de un cuerpo entero o total, sino a singularidades específicas del cuerpo, destinando su atención a un *stock*<sup>75</sup> erógeno para liberar su potencial.

En el tercer apartado me sitúo en describir la personalidad obsesiva de “El viejo” ante las excrecencias líquidas a través de los sudores, olores y los delicados vellos de los jóvenes. De dónde proviene tal fascinación y la pasión del personaje para contemplar y saciar esa sed, una interrogante que desgloso para comprender la experiencia de liberación y energética como motor del protagonista para saber más de sí. Su deseo es el articulador que hace del cuerpo un pasaje de lo imaginario a lo físico, poseído por sus necesidades, por su hambre, por su desenfreno.

---

<sup>75</sup> El término *stock*, es un término en inglés empleado por Baudrillard, y refiere al conjunto de mercancías, productos, imágenes, cuerpos (llámese torso, espalda, cuello, etcétera) (Cenci, 2016: 186).

### 2.3.1. “El viejo” y sus rasgos obsesivos

“El viejo” es un personaje complejo en su exterioridad e interioridad. En esa armazón de curiosa pulcritud se encuentra un hombre fragmentado en apariencia perversa, obsesiva, maniática, etc. Encasillar al protagonista como alguien “perverso” me limita para ver más de su interioridad; prefiero usar el término de **estructura** perversa, ya que creo pertinente emplear tal estrategia como tema obsesivo para el trabajo, y así escrudñar la complejidad de “El viejo”<sup>76</sup>. En todo cuerpo hay un Otro en su interioridad, que adopta varias formas de pensamiento, un yo en apariencia obsesiva. El otro yo aparece y desaparece en cierto lugar. Se presenta como una sombra, un fantasma, un límite y una prohibición, trazado por una móvil línea fronteriza (Navarro, 2002: 94). Es decir, una vez atravesada esa línea podemos descubrir algo que ha permanecido escondido y dormido; notamos otras partes donde se deposita la vergüenza, el pudor o el frenesí ante aquello que parece inmoral, malo o abyecto.

Frente a ciertas situaciones, el cuerpo erógeno reviste caracteres diferentes, como una fuga, esa irreductibilidad y rebeldía ante la mirada, ante el poder del consciente. Sabe qué, a quién y dónde mirar. A la par, se constituye de una zona oscura y sombría, una zona callada donde el mismo pensamiento es extraño, es insólito (Ibid: 104). Esa fuga de un posible yo turbulento, se aprecia cuando “El viejo”, se sienta a observar a un grupo de jóvenes en el juego Gravedad Zero (mencionado en el apartado anterior)<sup>77</sup>, pero la vergüenza de aquello secreto se deja entrever cuando descubre a un hombre de ropas oscuras<sup>78</sup> sentado junto a él, contemplándolo:

Sintió el cuello almidonado de su camisa humedecida, la lengua seca, los glúteos helados, como si la banca fuera una escultura hecha de hielo. Quiso llevarse una mano al rostro, pero prefirió dejarla sobre su regazo para ocultar su miembro endurecido. Deseaba alejarse del hombre de las ropas oscuras sentado junto a él, sacudirse de aquella sensación que no podía definir: una mezcla de vergüenza y nervios que desafiaba el límite de su ritmo cardíaco. Intentó ponerse de pie, pero sus piernas no le obedecieron [...] el viejo observó

---

<sup>76</sup> La obsesión es el estado de la persona que tiene en la mente una idea, una palabra o una imagen fija o permanente y se encuentra dominado por ella. Se llega a imponer de forma repetitiva, de forma que no se puede reprimir o evitar con facilidad. Fuente: (<https://dle.rae.es/obsesi%C3%B3n>).

<sup>77</sup> El viejo aún no recae en adquirir un boleto para “El joven del torso desnudo” que deseaba subirse a dicho juego.

<sup>78</sup> El personaje misterioso también es de suma importancia en la trama, aunque profundizo sobre él en el siguiente apartado. El análisis de “El hombre de las ropas oscuras”, también llamado “El hombre de la gabardina”, se analiza en el cuarto apartado del capítulo. Es pertinente mencionar parte de la novela porque da muestra de una persona obsesiva que ha estado dormida, debido a esos límites como la mirada juiciosa del Otro, que no le permiten explotar sus más recónditos deseos.

de reojo al hombre de las ropas oscuras para averiguar si lo seguía escrutando. Sus miradas volvieron a coincidir [...] Cuando decidió verlo de reojo una vez más [...] no seguía ahí. [...] Recobró el control de sus piernas y el corazón dejó de palparle de forma acelerada (Panini, 2014: 23-24).

Hay cierta estructura perversa que se asoma en el acto de mirar a los jóvenes en el juego de gravedad, donde una protuberancia sanguínea se pronuncia entre sus piernas. Es esa seducción que encanta como una fuerza brutal sobre el Otro. Seducir implica que se dan pruebas de ser seducido no sólo en el juego maquinario, sino en un juego simbólico, pero el deseo oscuro se ve reprimido cuando la mirada del hombre misterioso se fija en él como agujas penetrantes. Tal represión le siguen varias sensaciones de incomodidad como sentir el cuello totalmente mojado, o sentir los glúteos endurecidos al ver que ha sentado en una banca de hielo.

Una vez más, las manías de “El viejo” vuelven a notarse para desviar la mirada del sujeto, y no sentirse juzgado o amedrentado; llega a toser un par de veces, y después pretende distraerse con un hilo suelto que nacía de un botón cosido de una de sus mangas; llega a frotarlo entre el pulgar y el índice para mostrar desinterés al desconocido, como si el actuar común de su corporalidad fuese agente “normalizador” para un hombre de edad avanzada, como un supuesto catalizador de exigencias morales y buena conciencia<sup>79</sup>. Su obsesión se opone a tal desafío, invirtiendo los signos y poniendo en cuestión la legitimidad de todo soporte ético y moral (Pardo, 2006: 189).

### **2.3.2. “El viejo”: un obsesivo estratega**

“El viejo” siempre está desafiando la ficción en la narrativa, y tal desafío deviene de la transgresión a toda ley ética, moral o penal. Desafía a la realidad del sexo por medio de las manías

---

<sup>79</sup> Minutos después de perder de vista al hombre misterioso, se dirige al establecimiento que lo incita a visitar el centro comercial. Estaba ansioso por comprar un nuevo rompecabezas. Después de consultar un mapa iluminado, se dirige a la escalera eléctrica más cercana, con el fin de evitar ascensores, los cuales le provocan la misma ansiedad que las puertas giratorias. Al observar con suma precaución el engranaje del peldaño, se hace notar aún más su ansiedad al caminar aprisa al ver los escalones nivelándose para evitar que una de sus agujetas termine capturada por los dientes metálicos. La incómoda sensación deviene de una historia que le contaron sobre cómo un vecino del tío de un amigo había perdido una pierna en un accidente similar (Ibid: 28-29).

en su función de un velo secreto<sup>80</sup>, encontrando valor simbólico en los signos regados por los jóvenes con los que se topa.

Para el personaje principal, seducción y obsesión mantienen relaciones sutiles y secretas, ambas son brutales e indiferentes en lo que respecta al sexo; el seductor es audaz porque se apodera de todos los placeres, de todos los afectos, sueños y representaciones, para verterlos de una forma distinta a su desarrollo primario. Lo convierte en un acto consciente. “Se convierte en un juego más agudo y minucioso, cuyo objetivo ahora es potencialmente maléfico” (Baudrillard, 2011: 117-118).

Si existe una ley natural de deseo, la seducción y la obsesión toman ahora sentido; provienen de un abandono de placeres sexuales que van en contra de cualquier moral<sup>81</sup>. Da prioridad al juego que al gozo mismo. “El viejo”, en el juego seductor, es visto como alguien frío respecto al sexo, transmuta su sexualidad en un ritual, como la de una ceremonia. Se convierte en un personaje consciente de su propio juego... un rompecabezas.

El ensamble de piezas eróticas esparcidas por el centro comercial hace que su mirada se quede fija en el juego ardiente de signos (sudor, olor y vellos), donde en el juego hay reglas fundadas que seguir. Como menciona Baudrillard “en la estructura del perverso no es lo que transgrede la ley, sino lo que escapa a la ley para entregarse a la regla, escapa no sólo a la finalidad reproductiva, sino al orden sexual mismo y a su ley simbólica para encontrar una forma regulada a ese deseo consciente” (Ibid: 118-119).

### 2.3.2.1. “El viejo”: un obsesivo del sudor y el olor

“El viejo” es una máquina de sensaciones, cuya mirada y deseo se refuerzan en el correr de fluidos y olores. Hablo de su fijación hacia el líquido secretado por las glándulas sudoríparas como medio de transpiración: **el sudor** y al estímulo bajo el sistema sensorial olfativo: **El olor**. El sudor y el olor serán los agentes que permiten a “El viejo” circular por el flujo de cuerpos

---

<sup>80</sup> Miriam Pardo F. en su artículo “La perversión como estructura” (2006), menciona que el posible perverso debe conocer la auténtica esencia de su secreto, donde yace una prohibición del decir y del hacer. El secreto será la fuerza e interés potencial de poder que continuamente desafía al perverso, y con el riesgo de que su secreto puede ser revelado o no (pp. 189-190).

<sup>81</sup> No olvidemos que, en apartados anteriores, he mencionado el peso de la figura de la madre en la construcción del yo del personaje. Desde su infancia le fue prohibido, a modo de castración (término empleado por Freud), tocarse los genitales, pues era un tema sexual incómodo para abordar. Dicha prohibición se vuelve primordial para que la estructura del perverso explote, yendo contra toda construcción moral.

erógenos; serán los signos de información que transgreden y se depositan en el deseo insistente del personaje. Un momento particular lo podemos observar cuando los jóvenes, se encuentran jugando con la playera de “El joven del torso desnudo”, y cae por error en los pies del viejo<sup>82</sup>:

El joven se le acercó, casi sin aliento y cubierto de sudor [...] La playera le fue devuelta [...] Al darse la media vuelta, el antebrazo húmedo del joven le rozó levemente el dorso de una mano y dejó sobre su piel una franja de sudor tibio. El viejo caminó hacia el escaparate de una zapatería, contempló las facciones descompuestas de su rostro reflejado en el cristal. Cerró los ojos y lamió el dorso de la mano que había recibido la sudorosa caricia del joven. Su lengua repasó con avidez la superficie reseca, [...] y el exceso de piel alrededor de sus nudillos [...] (Panini, 2014: 17).

Tal obsesión se apodera de “El viejo”, prisionero del fuerte signo, circulando en una fluidez de información donde ya no importa qué o quiénes están a su alrededor. Se convierte en un camino húmedo para liberar dicho apetito, y así desencadenar al goce. Sobre el personaje, Panini menciona, “comienza a respirar de manera agitada mientras saborea lentamente con la lengua el contorno de sus propios labios con intención de prolongar aquel estado parecido a la embriaguez” (Ibid: 17).

Después de apoyar su frente contra el cristal del parador, y recuperar algunos momentos de aliento, se percata que la silueta de una de las empleadas del otro lado lo mira con asombro. Observa a “El viejo” para averiguar si su semblante denota curiosidad por la mercancía disponible o si sólo trata de corregir su aspecto mediante el reflejo proyectado sobre el cristal. Apenado, pero disfrazando siempre su secreto con sus manías de pulcritud, recupera la cordura y ajusta el nudo de su corbata de moño, inclinando su cabeza a modo de disculpa<sup>83</sup>.

Otro momento sombrío aparece cuando en su trayecto del centro comercial a su casa, después del incidente del elevador, al final de la calle distingue a “El muchacho del torso desnudo” limpiando sus tenis y su playera blanca que estaban salpicadas de sangre debido a la

---

<sup>82</sup> Anteriormente, en el apartado “2.2.1. ‘El viejo’ ante los torsos juveniles y fascinantes”, tomo de referencia este extracto de la novela. Ahora muestro la siguiente escena donde el lado oscuro del protagonista se hace presente.

<sup>83</sup> El tema de los fluidos es recurrente en *El uranista*, otro momento parecido lo vive cuando la empleada menciona el cuadro de *El baño del caballo* en el teléfono, despertando el nerviosismo que caracteriza al anciano. No recuerda sentirse tan humillado desde que años atrás, su lado perverso volvió a surgir cuando el padre de un niño lo descubrió fotografiando a su hijo en las regaderas compartidas de un balneario. El astuto viejo intentó desmentir la acusación cuando el padre involucró al encargado del lugar. Un viejo, consciente de su frágil posición, explicó que sólo cambiaba la película de su cámara porque deseaba capturar algunos momentos lindos, y había elegido reemplazar el rollo fotográfico en los vestidores para evitar que la cinta del celuloide terminara velada. Al final lo dejaron ir, gracias a su oralidad ingeniosa (Ibid: 34).

hemorragia. Sigiloso se acerca, y le invita a su departamento para limpiarlo con un químico potente. “El muchacho del torso desnudo” accede con una sonrisa sin pensarlo, ya que “El viejo” inspira cierta confianza, después de todo fue él quien lo ayudó en dos ocasiones, además de obsequiarle un boleto para la cámara anti gravitacional<sup>84</sup>.

Al irse acercando a su departamento, “El viejo” no está seguro cuál es la mejor manera de pedirle a “El muchacho del torso desnudo” que se ponga su playera sucia antes de ingresar al edificio, ya que no desea que ningún conocido lo descubra caminando junto a un joven semidesnudo porque las vecinas sospecharían los rumores que lo vinculan con procederles impropios:

Fingió no encontrar el químico en la alacena y se disculpó un momento para buscarlo en la habitación contigua. Se encerró en el cuarto de baño. Envolvió su rostro con la prenda e inhaló profundamente para colmarse los pulmones con el olor corrosivo que las axilas, la espalda y el pecho del joven habían segregado. Sintió que el espacio giraba, estaba embriagado con la fragancia del chico. Antes de salir del cuarto de baño, no quiso enjuagarse el rostro por temor a que el agua disipara el aroma impregnado en su cutis. Reapareció en la cocina y buscó el cloro en el mismo lugar que había explorado antes, donde sabía que estaba. Le pidió al muchacho acercarse mientras buscaba un gotero para que él mismo viera desaparecer las manchas [...] (Ibid: 105-106).

“El viejo”, metódico, sabe cómo llevar a cabo su estrategia, siempre siguiendo la regla de lo “correcto”, al mostrar compasión al joven desesperado por limpiar su ropa y no recibir una reprimenda por parte de sus padres. En la mirada del señor recae el interés desmedido por poseerlo a través del discurso, el cual va acompañado por frases imperativas como cuando le indica en dónde está el baño, y que en unos minutos le pasa una toalla, pronunciando las últimas palabras con el tono que suele adjudicársele a las órdenes para que el muchacho no se atreva a rectificar el mandato<sup>85</sup>:

---

<sup>84</sup> “El viejo” pudo convencer al joven porque ya lo había reconocido desde el centro comercial. Le hizo la observación que si seguía tallando la prenda con tal fuerza terminaría por desbaratarla.

<sup>85</sup> Aquí otra manía se presenta, cuando “El viejo” cree en un cierto golpe de suerte, al ir por la toalla para el joven y percatarse que la sábana de su cama seguía revuelta (raro en él), arrugada, con la letra “U” en alto relieve, intacta en el centro. Como si de una herradura (símbolo comúnmente vinculado con la buena suerte) se tratara. A esa “suerte”, le otorgaba la seguridad de que el joven (de tan sólo catorce años) estuviera duchándose, sin repelar (Ibid: 107).

[...] Después de limpiar la camisa le sugirió tomar una ducha. Lo hizo sin mirarlo a los ojos, concediéndole a sus palabras modulación casual para que el chico no descubriera en su gesto la anticipación que lo gobernaba [...] Al chico no le pareció mala idea [...] Desde la cocina escuchó la caída del agua sobre azulejo y la angustia [...] de que el chico cambiara de opinión se esfumó [...] Ya mojado no tendría otra alternativa más que esperar a que el viejo le ofreciera una toalla [...] El chico dejó la puerta entreabierta [...] Alcanzó a distinguir [...] la silueta del muchacho [...] fuera de foco debido al vapor [...] El chico interrumpió el flujo de la regadera [...] El viejo aprovechó [...] para procurarle la toalla [...] Cientos de gotas aderezaban su cuerpo y escurrían al no hallar asidero alguno en la piel lampiña [...] Extendió el brazo para arrebatarle la toalla y comenzó a secarse frente a él [...] (Ibid: 100-108).

Su lente es una cámara fotográfica que insiste en coleccionar memorias del joven en un álbum mental. En la regadera alcanza a distinguir detrás de la cortina de plástico la silueta del muchacho, quien tiene ambas manos en la cabeza. Desliza la barra de jabón sobre el pecho y debajo de las axilas, después a lo largo de las piernas y alrededor de los genitales, estaba ante un nuevo espectáculo, pero ahora en la privacidad de su hogar.

Una esencia misteriosa se apodera del protagonista en cada escena del departamento, como en el momento cuando el joven sale de la ducha totalmente desnudo, y él decide marcharse tranquilo para no motivar sospechas de su excitación, creando una atmósfera de confianza al ofrecerle después del baño algo para cenar. Lo que resulta importante en el andar del obsesivo es que necesita la mirada del Otro, donde “El muchacho del torso desnudo” también se convierte en cómplice del acto. Gracias a esa complicidad se crea un campo ilusorio y de ensoñación, donde “El viejo” queda atrapado en ese mundo” (Dor, 2006: 128).

“El viejo” no necesita culminar en un acto de masturbación. Lo que realmente excita al señor es la ligera línea donde se inscribe la mirada del joven, ver las gotas tibias de agua recorrer el cuerpo del joven, tornándolas templadas al momento de exponerse al exterior, asemejan a unas pequeñas gotas de sudor. Tal alusión es una puerta al desafío como modo de acceso al goce, en medida que pueda ser descubierto. Él también se encuentra salpicado del juego de frescas miradas.

### **2.3.2.2. “El viejo”: un obsesivo de los vellos y el olor**

Pero el juego del protagonista no para ahí, también lo hace en el tipo de pelo que crece y recubre la mayor parte del cuerpo humano: **el vello**, en conjunción con los olores. El vello será otro

agente, el cual ya he mencionado en el apartado anterior, pero aquí profundizo en la obsesión compulsiva del señor ante el signo erógeno. Destaco que su mirada no sólo se fija en las imágenes fálicas de los jóvenes, sino también su estructura transgrede en trasfigurar aquello físico (como el vello mismo) a otro campo, se desplaza ágilmente en este caso el de su oficio como ilustrador. Utiliza su trabajo como medio de fuga para explotar los placeres, a través de la representación gráfica del cuerpo masculino.

Este hecho se observa cuando “El viejo” se dirige hacia su trabajo algo nervioso, pues en los últimos meses, ha temido de su despido cuando sus colegas, uno por uno, comenzaron a desaparecer durante los recortes de personal. Muchos de los trabajadores son suplantados por monitores de más de veinte pulgadas, y odia pensar que él es el próximo en ser despedido<sup>86</sup>. Aunque la editorial confía en su habilidad para ilustrar cuerpos:

[...] (El viejo recordó sus primeros dibujos de la anatomía humana) El viejo la había convertido en su especialidad, casi medio siglo antes cuando otra editorial le pidió ilustrar un libro juvenil acerca de los cambios físicos que los varones experimentan durante la pubertad y sintió gran alivio cuando le comunicaron que la contraparte femenina estaría a cargo de una ilustradora. Fue uno de los primeros empleos que le dio para vivir varios meses [...] Aún recordaba aquellas imágenes realizadas con acrílico sobre cartón [...] el esmero que le dedicó a la aparición del vello facial [...] el crecimiento del pene, el surgimiento del vello púbico y axilar – este último con un acercamiento para mostrar la creciente actividad de las glándulas sudoríparas causantes del característico mal olor que persigue a los jóvenes [...] (Panini, 2014: 164-167).

Su mirada se fija entonces en los vellos púbicos, incluso, en el olor. El tema del vello púbico es una muestra del estimulado proceso a las que este ilustrador se somete. Lleva las imágenes fascinantes del joven a un terreno propio, donde él es dueño y seductor al mismo tiempo. Se trata de un terreno privilegiado para que el despliegue del deseo transgreda, desde la referencialidad de un simple dibujo; existe una seguridad en que todo acto perturbador en los dibujos, hasta cierto punto, no puede ser tachados de inmoral, un secreto apenas se asoma.

En el mundo del obsesivo ninguna situación es ordinaria, se encuentra atrapado por la cuestión de la seducción y el secreto. El potencial de esa estructura que yace en lo obsesivo

---

<sup>86</sup> La novela está inscrita en los años noventa, justo cuando el *boom* tecnológico se daba a conocer con la implementación de diseños gráficos en computadoras. De ahí el miedo del señor, quien carece de habilidades informáticas.

siempre buscará la forma más viable para desplazar el deseo, siempre introducirá su mundo a su antojo; “El viejo” tiene el dominio del espacio ficcional, aunque, sin un Otro que no desafíe, el goce jamás se consume (Dor, 2006: 130).

El momento más revelador es cuando “El viejo” se da cuenta que al entrar a la oficina no se encuentra su bolígrafo de tinta verde. Su ser obsesivo empieza a buscar desesperadamente el objeto, que mantiene un orden prolijo en recipientes cilíndricos donde los guarda, hasta los casi quinientos lápices de color perfectamente acomodados según el tono<sup>87</sup>. Le resulta difícil comenzar su día de trabajo sin recobrar el bolígrafo.

Le parece una lástima no encontrarlo, y mejor decide seguir su rutina laboral y enfocar su atención al trabajo pendiente que tenía, buscar la textura predominante para dibujar un tipo de cáncer de intestino con cierta especificidad morfológica. Recuerda entonces que no ha revisado algunos libros necesarios en la biblioteca personal del trabajo. Para su sorpresa se encuentra con un joven que no había visto en semanas anteriores, a lo que asegura que se trata de un nuevo empleado. Lo encuentra atractivo:

[...] Se le acercó para presentarse y estrecharle la mano [...] Estaba un poco nervioso. Todavía no conocía a sus colegas [...] Le preguntó si podía recomendarle algún lugar [...] donde comer [...] Le propuso el viejo comer juntos [...] El joven accedió y acordaron verse en un punto junto al ascensor [...] (En el restaurante) Una columna gruesa de vapor se elevó desde el tazón de sopa y dividió el espacio entre los dos hasta que los resoplidos del joven lo desbarataron. El viejo detectó menta en su aliento y aspiró profundamente para llenarse los pulmones con ese olor [...] En menos de media hora se enteró de que el joven tenía dieciocho años recién cumplidos [...] Dos meses antes había terminado un curso técnico sobre ilustración [...] Su especialidad resultó ser la anatomía, aunque prefería ilustrar esqueletos de reptiles de la era Mesozoica [...] Al viejo le pareció linda la excitación que lo invadió [...] (Ibid: 173-178).

La cita ejemplifica claramente el lado sombrío que se ejerce en “El viejo” una vez más. La meticulosidad se torna teatral y cómplice, en su discurso del señor sabe cómo dirigirse y dirigir la atención del joven. Desde el momento en que convence al joven de ir a un restaurante, hace que la conversación gire en torno a la anatomía del cuerpo, lo cual dice de la perspicacia en la

---

<sup>87</sup> “Buscó debajo de la copiadora, detrás de la trituradora de papel. Quizás podría encontrar un bolígrafo parecido en el cuarto donde los empleados acudían para grapas o papelería, aunque dudaba que tales bolígrafos asemejaran el mecanismo que hacía fluir su tinta de forma placentera” (Panini, 2014: 171).

oralidad del personaje<sup>88</sup>. Monopoliza la conversación durante la hora de la comida para continuar inhalando aquel “efluvio fresco” ahora revuelto con el picante de la sopa y los condimentos del emparedado:

(De vuelta en el trabajo) El joven preguntó en dónde se encontraba el cuarto de baño. Después de indicarle la ruta, el viejo le pidió que le permitiera pasar primero [...] descargó el tanque [...] (Para después regresar minutos más tarde) y buscar aquello que atesoraría [...] Sabía la posibilidad de encontrar un vello púbico era bastante remota [...] El viejo logró distinguirlo cuando la puerta empujó una rebanada de aire del interior [...] El viejo se transformó en una bestia cuadrúpeda cuando supo que su privacidad no sería interrumpida. Apoyó los codos sobre el piso para dar con el anhelado vello púbico del joven [...] Apenas pudo reconocerse al levantarse y quedar de pie frente al espejo [...] Tenía las mejillas inyectadas de sangre, el gesto fruncido [...] (Ibid: 170-185).

La limpieza obsesiva de “El viejo” se ve cuando humedece un pañuelo sucio para limpiar minuciosamente las superficies esmaltadas de los sanitarios donde se acumula mugre y orina. Al estar satisfecho con lo impecable de las superficies, descarga el tanque sólo para hacerle creer al joven que había terminado con sus necesidades.

El movimiento astuto es de un estratega que se presenta como un ser amable, pero en tal amabilidad se esconde un Otro, cuya intención siniestra corrompe al cuerpo autónomo y escondido alterando la razón, los sentidos, hasta la misma piel orgánica del protagonista. Pretende recobrar la cordura nuevamente levantándose y humedece su rostro y la nuca con un poco de agua fría. Su obsesión se presenta una vez más, cuando al mirar su rostro transformado en el espejo, cree que es a causa de algún tumor cancerígeno, o hipoplasia cerebelosa, o alguna afección de algún tipo.

“El peligro del obsesivo es uno mismo, pues no reconocerse, conlleva a ser prisionero de nuestro juego, No reconocer a ese “un Otro” en nuestra interioridad atrae a la duda, al desconocimiento, al sufrimiento, incluso, al dolor” (Dor, 2006: 131). Así “El viejo” es un coleccionista perseverante, cuya atención recae en el juego, donde transgrede su contenido visual

---

<sup>88</sup> La manía de “El viejo” ante la pulcritud aparece cuando la plática gira en torno a algunos consejos que el protagonista ofrece al joven, como evitar el carácter explosivo de algunos gerentes. El joven le agradece el consejo, aunque no puede dejar de ver una hoja de cilantro que encuentra acomodada entre uno de sus dientes incisivos laterales y en un canino. La imagen no le agrada del todo, pero decide ignorarla porque la compañía del chico le agrada (Ibid: 180).

(singularidades del cuerpo), a una imposición de ver el contenido reflejado ahora en un signo fascinante en esencia (sudor, vellos, incluso, en el olor).

En el siguiente apartado, analizo la relación entre el deseo propio y mirada del Otro en el personaje de las ropas oscuras como si de un doble se tratara. Para ver como se constituye “El viejo” y la manera en que se metamorfosea el deseo en uno mismo, pues la fuerza de las miradas que chocan y que se esquivan se va forjando a lo largo de la narrativa del Otro en el protagonista: Un reflejo de sí mismo.

#### **2.4. “El viejo” ante su Doble: El hombre de la gabardina**

*De todas las prótesis que marcan la historia del cuerpo, el doble es sin lugar a dudas la más antigua. Mas el doble no es precisamente una prótesis: es una figura imaginaria, que, como el alma, la sombra, el reflejo, persigue al sujeto como a su otro – Jean Baudrillard*

En el apartado anterior analicé la propuesta de Baudrillard en torno a las interioridades de “El viejo” ante las excrecencias líquidas como los sudores de los jóvenes y olores que expiden, creando un vínculo de fascinación, incluso, en los minúsculos vellos que sobresalen en los millones de poros. Esa fuerza de deseo lo posee y deja ver a un hombre con necesidades y obsesiones singulares que ni él mismo comprende, siempre atraído por el juego consciente de imágenes fálicas.

En el último apartado me fijo en la relación entre deseo propio y mirada del Otro, en específico en “El hombre de la gabardina”, para saber un poco más de la importancia del Otro y cómo constituye la interioridad de “El viejo” a través del Doble. Hablar del Doble es hablar del *yo* y el Otro. El *yo* es esa instancia subjetiva desde donde se mira el sujeto. El *yo* no mira cualquier objeto o imagen, sólo mira aquellas imágenes en las que se ve-reconoce, y se crean lazos afectivos bajo un producto sensorial.

##### **2.4.1. El choque de miradas entre “El viejo” y “El hombre de la gabardina”**

David Nasio, en palabras de Lacan, menciona que nuestro *yo* está forjado por una “estructura paranoica”, es decir, el otro está en mí y yo estoy en el Otro. Aunque no pretendo encasillar al

protagonista en términos especialistas como la paranoia, el análisis que hace el autor me parece pertinente mencionarlo. “El viejo” depende íntimamente de la mirada de un Otro: El hombre de la gabardina<sup>89</sup>; el otro sabe demasiado de él, y le vigila, y persigue constantemente. En el espejo, en esa cristalización, una cierta paranoia le rodea, como si la mirada del desconocido lo buscara, llegando a crear incomodidad, desconfianza o temor en el señor por descubrir sus pensamientos más íntimos hacia los jóvenes (2008b: 136-137).

Un momento se observa cuando “El viejo” examina el dorso de su mano que había lamido minutos antes, cuando no estaba seguro si el roce propinado por el antebrazo de aquél joven había sido un acontecimiento real o un simple producto de su imaginación:

Los vellos seguían adheridos al dorso de su mano, encapsulados bajo una película de saliva seca [...] En seguida reparó en un hombre vestido de ropas oscuras. Estaba observándolo desde el extremo opuesto del pasillo principal. Tenía el ceño fruncido, como tratando de indagar por qué un viejo estudiaba con tanto interés el dorso de su propia mano. Cuando la trayectoria de ambas miradas encontró un punto equidistante en el centro del pasillo, el viejo decidió esconderse en la tienda más cercana [...] Intentó recordar si lo había visto fuera del centro comercial, cuando le entregó la prenda al chico del torso [...] o reflejado en el cristal de la zapatería, detrás de él [...] No logró divisarlo en ninguna parte [...] La posibilidad de haber sido vigilado mientras saciaba el repentino placer [...] le preocupó. Antes de salir de la tienda el viejo verificó una vez más que el hombre de las ropas oscuras no estuviera a la vista (Panini, 2014, pp. 20-21).

Esta es la primera instancia defensiva de la personalidad de “El viejo” ante el espejo, que se muestra nervioso y renuente ante la mirada persecutoria del desconocido. Hay un saber en el doble que persigue al protagonista. Si bien, lo primero que se le ocurre es esconderse rápidamente en un local para no levantar más sospechas, su deseo se despierta y arrebatada su atención al querer descubrir la identidad del misterioso sujeto.

Es ahí donde se crea un primer vínculo que comienza a construir su identidad y existencia, es a través de la mirada que despierta algo dentro de él que no puede explicar ni concebir en su conciencia. “La regla fundamental del reconocimiento de ese Otro, es a través de su premisa simbólica” (Cenci, 2018: 135). El cuerpo de “El hombre misterioso” es esa

---

<sup>89</sup> A partir de este momento, me refiero a “El hombre de la gabardina” bajo diferentes nombres o sustantivos como “El hombre de las ropas oscuras”, “El hombre oscuro”, “El hombre misterioso”, entre otros. El nombre que “El viejo” designa al Otro no es algo inventado, es un saco perfectamente adaptado, como si se tratara de una piel que yace en su personalidad. Lo marca y lo traza como una inscripción simbólica (Tesone, 2011: 68-71).

articulación simbólica, son las primeras imágenes de la presencia del Doble. Más adelante, “El viejo” (después de centrar su atención en los jóvenes en el juego Gravedad Zero), decide tomar asiento en una banca y tranquilizar su entusiasmo para ajustar su miembro erecto:

[...] Dejó de ver al muchacho un momento para controlar la cantidad de sangre [...] Entonces junto a él, descubrió al hombre de las ropas oscuras, contemplándolo [...] El viejo observó de reojo al hombre de las ropas oscuras para averiguar si lo seguía escrutando. Sus miradas volvieron a coincidir, tal y como sucedió algunos minutos antes en el pasillo principal (pretendió entretenerse con un hilo suelto del botón descolgado de sus mangas) [...] se dio cuenta que había olvidado las facciones del hombre sentado junto a él [...] Creyó haber visto un poco de vello facial, pero no estaba seguro de si se trataba de una barba o de un bigote. Después lo recordó afeitado y calvo. Cuando decidió verlo de reojo una vez más, descubrió que el hombre no seguía ahí. Entonces recobró el control de sus piernas (Panini, 2014: 23-24).

En el espejismo, la mirada ya no es una simple alegoría, es prueba intersubjetiva del deseo, es decir, es la prueba misma del ser, del deseo de saber quién es quién. Antes que “El viejo” pueda verse en el espejo del Otro, él ya es mirado, está expuesto al poder lo de visible, asediado y posiblemente descubierto. El laberinto de cristales y espejos que rodean el centro comercial serán esa simbiosis para que el protagonista quede fascinado con la imagen propia<sup>90</sup>.

Ahora podemos ver características del rostro del sujeto como alguien afeitado y calvo, peculiaridades del protagonista quien siempre se muestra como una persona impecable. El rostro es un espejo móvil que le devuelve a “El viejo” una imagen tal y como esa persona se auto representa sin tener conciencia de ello (Nasio, 2008b: 136). Desde que las miradas se encuentran sientes, confusamente, que la imagen del Otro se ha forjado en él, descubre lo que es él para el otro: su Doble.

#### **2.4.2. “El viejo” y su pacto con el Doble**

En la interioridad de todo cuerpo, existe un doble. El Doble evoca a la soledad esencial del ser humano, y nos advierte contra la certeza de nuestra identidad. El doble se insinúa siempre como

---

<sup>90</sup> Hablar sobre el reconocimiento del Doble en las artes es un tema amplio, un ejemplo es la pintura del artista Belga René Magritte (1898-1967) en su pintura *El doble secreto* (1927), donde el autor reflexiona sobre la identidad, la sombra y el doble, aconsejado por su amigo Michel Foucault, pudo plasmar en su arte que el doble es un juego complejo de miradas, ocultamientos y apariciones intrínsecas que rara vez se asoman. La lectura del rostro en la pintura cobra importancia cuando se muestra una imagen reflejada del mismo en un marco del espejo (Echeverri y Gustavo, 2011: 72).

una sombra, y en el cuerpo existen lugares desconocidos, siempre escondidos, siempre calificados por la moral como malo o deforme. Es en esa triangulación donde el *y0*, el Otro y el Doble inscriben la condición del cuerpo. El tema del Doble, del *Doppelgänger*, en palabras de Bruno Estañol (2002), quiere decir “el que camina al lado” o “el compañero de ruta”<sup>91</sup> (269). Así con tal compañerismo fluye el Doble en “El viejo”, demostrando que lo simbólico del doble posibilita a que el sujeto entre en un juego de identidad y diferencia, de singularidad y alteridad.

La sombra, el espejo, la máscara, etcétera, operan como figuras diversas del Doble. El doble persecutorio toca constantemente a “El viejo”, lo desnuda ante una subjetividad compleja, y desdobra una parte de él (Cenci, 2018: 153). Después de pasar el bochornoso momento al adquirir el rompecabezas de *El baño del caballo*, el protagonista sale despavorido de la tienda, y decide pasar otro día por el artículo. Al dirigirse a la salida del centro comercial puede ver a lo lejos a un hombre oscuro:

Desde lejos distinguió las puertas girando a una velocidad amenazante [...] Casi al llegar a la puerta elegida divisó al hombre de las ropas oscuras saliendo del lugar con una bolsa bajo el brazo sobre la cual estaba impreso el logotipo inconfundible de la tienda de rompecabezas (Panini, 2014: 134).

Es en el espejo nítido donde la figura del Doble vuelve a aparecer. El otro *y0* de “El viejo” se mostrará como una presencia inmortal que lo acompañará a lo largo de la novela, en palabras de Otto Rank, “una ficción rodeada por el imaginario del sujeto” (Cenci, 2018: 136). Ya se muestra un reflejo claro, incluso rasgos únicos de las manías que caracterizan al viejo, como su obsesión a comprar y armar rompecabezas. Toda huella, o mínima presencia del *y0* en el Otro, sirven muy bien a fin de doblar al cuerpo. Cuando una parte del *y0* se desprende, y no lo reconoce, es posible verlo en el exterior.

Otro momento, después de un día ajetreado decide descansar en su sillón mientras cambia de canales; su atención se ve atrapada por la historia de la noticia de una niña pintora con grandes habilidades en las artes, aunque después pierde el interés. Cambia de canal y mejor decide apagar su televisor. De repente, un ruido lo obliga a asomarse por la ventana de su

---

<sup>91</sup> Sobre el Doble como inscripción del cuerpo se puede ver en algunas novelas como *Los elixires del diablo* (1815) de E.T.A. Hoffmann, *El rincón feliz* (1908) de H. James, *El cómplice de Conrad* (1910) de J. Conrad, entre otros. Son ejemplos donde se manifiesta el tema del Doble como aquella encarnación de todo lo bueno, malo o desconocido que tenemos dentro de nosotros y que difícilmente podemos aceptar (Estañol, 2012: 268).

habitación, a través del cual puede verse el espacio común del edificio. Exactamente al pie de su ventana, varios metros abajo vislumbra a un hombre oscuro:

Desde la ventana logró distinguir a un hombre, o más bien su silueta oscura, escurrirse aprisa por una vereda del espacio comunal. Vestía de gabardina y sombrero, a pesar del bochorno de la noche. Cargaba un maletín. Fue todo lo que pudo discernir en la penumbra antes de que el desconocido levantara el rostro para ver en su dirección y en seguida desaparecer al doblar la esquina de un departamento (2014: 57).

El hombre misterioso parece tener relación con un crimen reciente, cuando una vecina encuentra en su buzón de correspondencia una mano cercenada. Debido a la distancia, el viejo cree que se trata de una tarántula muerta, y no pone mayor importancia al hecho. Sin embargo, llega a pensar que el hombre misterioso que había visto minutos antes fue quien cometió dicho crimen.

El deseo de “El viejo” parece consumirlo hasta en la vida diaria. No se detiene para saber más del hecho porque en su interioridad sabe que esa mano mutilada representa el castigo moral que carga a diario, desde la aproximación para tocar a algún joven, hasta prohibirse la masturbación. “El hombre de la gabardina” se presenta como esa conciencia constante que le recuerda lo malsano de sus actos, donde el maletín representa también la carga de conciencia que lleva consigo el protagonista, y que el deseo sólo en las sombras es permisible demostrar.

La presencia del Doble, ahora se muestra como un juego engañoso, quien en varias ocasiones “El viejo” verá en los otros una figura que juega con su conciencia, garantizando la conformación del sujeto misterioso, llegando a establecer un pacto que remite a un juego de seducción con el Otro (Ibid: 136). Cualquier objeto singular (un saco, un sombrero, ropa oscura) que “El viejo” rescate de la figura “El hombre de la gabardina” jugará con su lógica del doble.

Destaco otra manía que muestra el anciano: la mayoría de su ropa es negra. Se comprueba cuando por un descuido se queda sin ropa limpia, y decide buscar dentro de los morrales sucios algo rescatable. Los rocía de alguna colonia hecha por su madre para camuflar el mal olor durante la primera mitad del día en el trabajo. Una por una acerca las prendas a su nariz, y elige un pantalón color negro, también una camisa negra.

### 2.4.3. La persecución del Doble en “El viejo”

A lo largo de la narrativa la figura del Doble se intensifica, se refuerza en “El viejo” cuando irrumpe violentamente en todo aquello que pretende ocultar, olvidar o desapercibir. Es cuando el Doble comienza a apropiarse y a apoderarse de diversos lugares y partes en los que va dejando su rastro, como miles de manchas en el centro comercial (Navarro, 2002: 95-96). Ambos personajes se persiguen, pero nunca se hieren a muerte, más bien el hombre oscuro impregna su esencia al cruzar la frontera del Otro.

Lo anterior lo podemos ver cuando el protagonista decide regresar por el rompecabezas un sábado. La empleada reaparece con el artículo, y él le da la cantidad monetaria exacta. Toma la bolsa, y agradece a la empleada su amabilidad. Al dirigirse a la escalera mecánica se topa nuevamente con el hombre misterioso:

Esperó el escalón de metal acanalado y plantó su pie en el centro [...] Levantó la mirada tan pronto estabilizó su cuerpo y entonces descubrió al hombre de las ropas oscuras ascendiendo en sentido paralelo y contrario. Fingió no haber reparado en su presencia y desvió la mirada. El encuentro sería inevitable en el centro de las escaleras. El viejo sintió el puño de aquel hombre azotándole el dorso de la mano aferrada a la banda de hule. Más que el golpe fue el sobresalto lo que lo obligó a liberar un grito que ni siquiera él mismo logró reconocer. Parecía provenir de una garganta distinta a la suya [...] Volvió el rostro y contempló la espalda del hombre de las ropas oscuras, su postura inmóvil, parecida a la de un maniquí [...] Perdió de vista al hombre [...] No logró comprender en qué lugar pudo haberse escondido [...] El hombre de las ropas oscuras había desaparecido (Panini, 2014: 97-98).

La presencia del Doble trasgrede todo pensamiento racional. El doble construye una imagen bajo los perfiles y signos percibidos con anterioridad, todo aquello que alcanza con la mirada o se le presenta ante los sentidos es superficial, carece de grosor y profundidad, el protagonista crea un imaginario a través de la exageración de las situaciones. “El viejo” llega a crear múltiples dobles a cada momento, confundiendo todo tipo de manipulación exterior como el posible “golpe” de aquel sujeto desconocido.

La imagen de la madre vuelve a aparecer en su conciencia, como si el golpe de la mano es un castigo constante ante situaciones que comprometen su moral como el querer esconder el abultamiento de su miembro al ver a “El joven del torso desnudo”, justo cuando chocan, y se

rozan en la banda de la escalera. El golpe es un aviso, tras recordar la firmeza con la que su madre le prohibía tocarse las partes privadas durante su infancia y pubertad.

Para ella era mal visto si un hombre se acercaba la mano en público, sin importar si aquel movimiento era animado por placer o la necesidad de aliviar un episodio repentino de comezón. Navarro menciona que es posible divisar los primeros indicios de dolencias o síntomas de algo interior que remite en un tipo de malestar o violenta agitación<sup>92</sup> (2002: 106). El protagonista aún no comprende cómo sucedió tal ataque, y en qué momento desapareció el hombre oscuro:

¿quién era ese hombre vestido de ropas oscuras que desde el día de ayer lo seguía como su sombra?, ¿Qué lo impulsó a hostigarlo mediante su mirada inquisitiva y persecuciones asiduas?, ¿por qué decidió aterrorizarlo, sólo para desvanecerse en cuestión de segundos?, ¿por qué le costaba tanto recordar su rostro, si ya anteriormente lo había reconocido?, ¿Por qué olvidaba su presencia tan pronto?<sup>93</sup> (Panini, 2014: 99).

Dicho acontecimiento deja en “El viejo” una sensación de persecución en todo momento, como si dejara huellas en su andar; lo deja expuesto ante la mirada de “El hombre de las ropas oscuras”. Los rastros dejados por ambos se inscriben también en el campo del deseo, en esa superficie donde se ubican las pulsiones y sensaciones para acechar al Otro. En el apartado anterior mencioné cuando “El joven del torso desnudo” acepta ir al departamento del anciano para lavar su ropa, lo que hace que “El viejo” actúe de forma sigilosa para no levantar sospechas de que un joven irrumpe su departamento:

Lo invitó a pasar y luego miró hacia ambos lados del pasillo para cerciorarse que nadie hubiera visto a su joven acompañante [...] No supo si fue su imaginación, pero creyó ver una silueta oscura doblando la esquina de la última unidad. Quizás su paranoia lo hacía ver figuras vestidas de negro en todas partes tras

---

<sup>92</sup> Tanto es el desconocimiento del gran Otro, que cuando surge un grito no logra reconocer a quién pertenece, en el no-saber, yace un saber simbólico. Sus ojos le impiden mirar al sujeto extraño como una parte esencial del mismo, y simplemente lo ve como una parte externa del protagonista.

<sup>93</sup> Hay una narración recurrente en Baudrillard, una historia en donde se establece el juego de dobles: *La persecución veneciana* (1980) de la artista francesa Sophie Calles, donde una mujer decide seguir a un hombre, a quien apenas conoce, por Venecia, ¿con qué objetivo?, simplemente darle una nueva dimensión a su vida. Si la historia es sugerente para Baudrillard lo es por el carácter banal y enigmático que posee simultáneamente: carece de sentido seguir a un hombre a quien ni siquiera se conoce, pero hay un peligro en doblar la vida de Otro, “está claro que quien es seguido, corre un riesgo mortal. Nadie puede vivir sin sus huellas, nadie puede vivir sin su sombra” (Cenci, 2018: 143).

haber sido atacado por el hombre de las ropas oscuras en el centro comercial. La mano seguía doliéndole (Panini, 2014: 104-105).

El Doble entonces deja reminiscencias de incomodidad y persecución en “El viejo”, en esa superficie de acecho se entrecruzan las miradas una y otra vez. Navarro menciona que en la interioridad del ser yace un pliegue o una apertura donde deja ver una interpretación recóndita de nosotros (Navarro, 2002: 107). Es decir, en el interior del protagonista habita algo oscuro que aflora como sombra y ausencia, que niega su otra imagen afectando al mismo cuerpo. Sobre el cuerpo de “El viejo” se han inscrito las huellas de un desastre, una imagen catastrófica que atormentará su cuerpo, su imagen y su *yó*.

#### **2.4.4. “El viejo” ante su verdadero rostro**

Hemos llegado a un punto donde la mirada revela aquel otro individuo que va más allá de esa humanidad encerrada, que se antepone ante los estrechos límites de una tupida red de prohibiciones, y obedece a la honda inquietud que se agita en la interioridad e intimidad; doblarse antes las formas y reencarnarse en el Otro. Se trata de una transformación como expresión al deseo reprimido que se realiza en un acto simbólico a través de una posible máscara (Navarro, 2002: 147-148).

El rostro del individuo representa la totalidad de su ser en su aspecto más humano y posibilita la identificación del otro como uno mismo, el Otro también es un *yó*, de modo que el rostro de “El viejo” en su reflejo ante el espejo se convierte en algo familiar. Cuando nos encontramos frente a una máscara desaparece el rostro como sistema de referencias y hallamos una imagen turbadora de nosotros mismos, justo como pasa con el anciano al no reconocerse en su reflejo un domingo por la mañana, después de haber convivido un día antes con “El muchacho del torso desnudo”:

Su rostro reflejado en el espejo, encima del lavabo, apareció fuera de foco, como acabara de tomar una ducha con agua caliente y el vapor en el óvalo le impidiera reconocer a su doble. Parpadeó una vez, pero su rostro se pronunció con suficiente claridad en la superficie esmerilada. Parpadeó otra vez y vislumbró a una persona distinta, aunque parecida a él. El susto lo obligó a dar un paso hacia atrás hasta que sintió que el toallero [...] en su espalda [...] (su rostro) lucía débil y pálido. El único color destacable era el púrpura de sus ojeras [...] Apagó la luz del cuarto de baño y permaneció de pie un par de minutos

envuelto en la oscuridad [...] Su fatiga era palpable. Sesenta y cuatro veces palpable (Panini, 2014: 113-119).

Esta escena implica un encuentro “siniestro”, menciona Cenci, pero más que siniestro es un encuentro inesperado y devastador tras hallar allí al Otro, cuando se espera encontrar al Mismo, en donde se debería reconocer una identidad, encontrarse con el Otro (2018: 158). Esa imagen distorsionada rompe con el monótono cristal, revela esa otra máscara, esa otra cara profunda y revertida. Un último momento engloba todo el aspecto del Doble en el espejo, mientras disfrutaba de su visita de rutina al centro comercial un lunes al mediodía.

A la distancia, cree reconocer a “El muchacho del torso desnudo”. Aunque se encuentra muy lejos para confirmarlo, la vestimenta es la misma, o por lo menos muy parecida a la que el chico usó el día que lo vio por primera vez. También el joven se encuentra rodeado de varios amigos, pero le es difícil reconocerlos; tanta es su emoción que empieza a perseguirlo manteniendo una distancia considerable. La persecución se vuelve complicada por su caminar, lo cual le impide ver dónde pisa, tropezando con un adoquín ligeramente elevado.

Ante el accidente, muchas personas se acercan a él con la intención de ofrecerle ayuda, pero “El viejo” pide fuertemente que lo dejen solo, que con un par de minutos es suficiente para reunir fuerzas y pararse. Tambaleante se acerca a una zapatería donde mira unos zapatos elegantes como los de aquel hombre misterioso, y en el reflejo del cristal puede percatarse de su ropa manchada de sangre. Una convulsión corporal se apodera de él, fabricando espectros de todo tipo, y al girar en el extremo opuesto del pasillo principal, no muy lejos de él, mira al mismo hombre de la gabardina:

Reparó en la presencia del hombre, que un par de minutos antes hizo descansar su frente sobre el aparador de la zapatería. Estaba examinándose el dorso de una mano. El viejo sintió curiosidad, le interesaba averiguar qué es lo que se proponía aquel individuo con dicho gesto. No entendía si se encontraba herido o si pretendía consultar su porvenir en las líneas de la palma, pero el desconocido se alejó al saberse observado, justo cuando la trayectoria de sus miradas encontró un punto equidistante en el centro del pasillo (Panini, 2014: 201-202).

Un último momento se muestra el verdadero rostro del señor, donde el *yø* se proyecta en el inconsciente, y es incapaz de controlarse; “El viejo” ha creado una ficción del imaginario,

mediante una identificación con la imagen del Doble. Esa necesidad de reconocimiento sólo puede satisfacerse al encontrarse con su propia figura, justamente allí, se genera lo adverso.

A partir del deseo por querer saber quién es “El hombre de la gabardina”, “El viejo” tiene la sensación de que también él es un todo integrado y a la vez fragmentado, y que el sentimiento de otredad es necesario para configurar un sujeto autónomo. Es a través del espejo donde se alcanza reconocimiento e introspección, para mostrarle algo más allá que su visión no ve, y es necesario emplear la mirada para ver lo que habita en el Otro lado del espejo<sup>94</sup>.

Gracias al espejo, “El viejo” es capaz de reconocerse en “El hombre de las ropas oscuras”, pero dentro del “conocimiento”, hay desconocimiento e incertidumbre. El movimiento repentino da muestra de una máscara que “desfigura” el rostro del protagonista, la estabilidad del rostro y del cuerpo que suponía son meras ficciones que ponen entredicho la ilusión de la apariencia para acceder al fondo del mundo de un sujeto complejo (Navarro, 2002: 150).

A lo largo del segundo capítulo, puedo decir que el *yo* es una instancia tan importante para que el sujeto se constituya, registre y perciba, creando así significado desde el reflejo visible en el espejo de su persona. “El viejo” es un personaje complejo para descifrar que hay ficción en el *yo*, esa imagen erótica no nos da seguridad del todo de lo que somos, y se debe reconocer en el Otro, a partir de la imagen mental de nuestras impresiones sensoriales a través de la mirada. Esa imagen será aquella representación o réplica fiel de lo que queda grabado en la superficie de lo consciente del protagonista.

Puedo hablar de una muerte del personaje de la gabardina, pero más que una muerte simbólica, considero una fusión de los personajes, cuya narrativa recae en un momento cíclico donde el principio y el final se unen para atestiguar que “El viejo” siempre fue perseguido por sí mismo. Tanto le molestaba la presencia pulcra del sujeto desconocido, que termina aceptando ese otro extremo. Desde los zapatos impecables, hasta la forma de vestir. Uno es a partir de lo que siente y ve en el Otro, donde el resultado es Doble: aterrador y fascinante.

---

<sup>94</sup> Un claro ejemplo de este espejo, se puede vislumbrar en la película *La doble vida de Verónica (La double vie de Véronique, 1991)* de Krzysztof Kieslowski, donde se muestran dos chicas jóvenes sensibles y naturales, pero con rasgos de alteridad muy presentes en toda la película. Se externa un doble en las jóvenes que habitan dos lugares diferentes en el filme, confundiendo hasta al mismo espectador. Un punto clave del erotismo intrínseco es cuando se encuentra sentada en una banca mediatrunka, mientras a los lejos se le acerca un hombre con una gabardina oscura, ocultando en su totalidad su rostro. Tal parece ser que el juego de la imagen de alguien con una gabardina es un recurso común en muchas novelas contemporáneas, haciendo referencia a un tipo de ocultismo o secreto (Franco, 2010: 125).

## Capítulo III

### **Cuerpo, mirada y seducción en el sacerdote Íñigo Deusto, personaje de la novela *Pasión y muerte del cura Deusto***

#### **Introducción**

En el capítulo anterior reflexioné en torno al cuerpo de “El viejo”, protagonista de la novela *El uranista* de Luis Panini, para ver más de la interioridad del ser. La mirada y el deseo son las rutas que me permitieron desglosar la complejidad del personaje principal, y su fascinación ante algunos jóvenes que se pasean en el centro comercial al que suele acudir. Parte de su atención se centra en ciertas imágenes fálicas como los olores, sudores o partes específicas del cuerpo de los adolescentes, dejando entrever que en esa estructura compleja que no dice de su interioridad, y donde habita un gran Otro, un Doble, “El hombre de la gabardina”.

El tercer capítulo está dedicado a la categoría de análisis II proyectada en el protocolo de investigación, y el cuarto apartado del primer capítulo de la tesis. Centro mi análisis en la revisión del cuerpo, la mirada y seducción en Íñigo Deusto, personaje principal de la novela *Pasión y muerte del cura Deusto* del escritor Augusto D’Halmar. Reflexiono bajo la lente construida en relación a las vertientes teóricas de Nasio y Baudrillard para comprender otros cuerpos del deseo, otros rostros, y la forma en cómo se expresan, para hacer estallar el goce.

El marco de análisis está dividido en cuatro apartados: En el primer apartado, reflexiono en torno al cuerpo erógeno del sacerdote Íñigo Deusto, su contexto religioso y la complejidad de sus relaciones afectivas con Pedro María y Pedro Miguel. En el segundo apartado analizo la relación afectiva del sacerdote Íñigo Deusto y Mónica, su criada, para ver qué otros lazos parentales se esconden en ella. En el tercer apartado reflexiono en torno a la relación afectiva y el encuentro de las miradas entre el sacerdote Íñigo Deusto y Pedro Miguel “el Aceitunita”, para comprender las sensaciones turbulentas que envuelven al cura ante la presencia del jovencito. En el cuarto apartado analizo las fuerzas que desvela la presencia de Pedro Miguel en el sacerdote, para ver los rostros que le muestra esa relación, y qué parte del conocimiento del sí mismo atraviesa la presencia del Otro.

### 3.1. El cuerpo del deseo del sacerdote Íñigo Deusto en *Pasión y muerte del cura Deusto*

*Nadie escapa a su Destino, así esté este oculto o no esté,  
así tenga el rostro sereno o contristado [...] – Poesía  
oriental*

El primer apartado tiene como eje de reflexión las categorías analíticas establecidas en el marco teórico, en torno al cuerpo erógeno del personaje principal, el contexto religioso y la complejidad de sus relaciones afectivas (Pedro María y Pedro Miguel) para comprender los rostros y el cuerpo como su territorio. La triada (cuerpo, mirada y seducción) me permite ver otros rostros del deseo, como fuerza que atraviesa al cura en todo momento, y que le es difícil explicar. Es una fuerza incontrolable que deja atrapado al cura en más de una ocasión, en una total seducción.

El cuerpo es el lugar que proporciona existencia e identidad al ser humano. En Deusto yace un cuerpo, en cuyo rostro se inscriben imágenes que hablan sobre alguien pulcro, atento, soñador en ciertos momentos. Pero también en esa pulcritud hay un espesor oculto, algo más recóndito que dice de sí, no hay nada más misterioso que esa singularidad enigmática que radica en la interioridad del cura. Deusto se mueve en un orden, con una mirada detallista que se deposita en la arquitectura, en la ciudad, en los templos, en algunos personajes, otorgándole sentido y valor a su ser (Le Breton, 2002: 7-8).

#### 3.1.1. Íñigo Deusto: un sacerdote educado y pulcro

Para comprender el cuerpo con el cual se mueve, vive y desea Deusto es necesario mirarlo desde las apariencias, las formas, lo ceremonial. Deusto es un personaje de apariencia compleja, donde su mirada está abierta a imágenes seductoras, específicas. Es un personaje situado en un dogma de fe, ceñido por códigos morales. Walter Cenci, en Baudrillard, menciona que “el cuerpo de las apariencias se encuentra desligado de cualquier profundidad, de cualquier gravedad que le impida fluir en una flotación encantada” (2018: 19), es decir, Deusto, en su figura religiosa, vive en los límites del comportamiento racional, su mirada no se entrega al azar. Su aspecto de ser un sacerdote pulcro responde a una necesidad mucho más grande que la razón: la ceremonia del ser cura, del fluir con solicitud.

Deusto, de acuerdo a lo propuesto por Cenci, me permite ver a un sacerdote de treinta años, proveniente de las Provincias Vascongadas (Algorta), quien se muda a Sevilla para ocupar el puesto de director de San Juan de la Palma. Es un ser que se entrega a la forma, a la etiqueta, como parte de un ritual social ante los ojos de las y los vizcaínos desde su llegada al cruzar la plaza:

Era un joven que parecía más alto y más cenceño en su enjuta sotana negra. Los ojos profundamente encajados en las órbitas, diferían en todo de los decididos ojos andaluces, y aún sin conocer a todos los tonsurados de la diócesis, desde el cardenal-arzobispo hasta el último subdiácono del Seminario, los muchachos habrían adivinado que se trataba de un extranjero, de un albarrán [...] nada más que con el embeleso con que abrazaba la masa del templo, enfrente de ellos, y sobre todo la esbelta forma de alminar (D'Halmar, 2014: 17).

El sacerdote<sup>95</sup> proyecta una imagen corporal, como la de un ser delicado e impecable, capaz de embelesar hasta al menos devoto, con una imagen inocente y compasiva. Se muestra como un extranjero atrapado por la belleza de la ciudad y la grandeza de la catedral. Se mueve y se desplaza encantado en los rincones que la localidad le ofrece, siempre cargando con esa apariencia de soltura al verse atrapado ante la arquitectura de la magnitud de San Juan, no se contiene al abrazar con fuerza los poderosos santuarios (Aros, 2021: 46).

Apegado a la norma, en esa ceremonia de presentación ante los vizcaínos, Deusto es descrito por los lugareños como alguien serio y lúcido, “con ese algo invenciblemente solitario y reservado de su aspecto”, pero siempre cortés y abierto a la conversación (D'Halmar, 2014: 21). En esa presentación trata de demostrar que es una persona de ejemplo, que es otro ante los lugareños; aunque parezca que el cura en esa reserva, esconde algo misterioso. Deusto se maneja más que en mera apariencia; su andar dice de alguien abierto a descubrir miles de emociones. El cuerpo de las formas opera bajo cierta voluntad, funciona como artificio de orden sensorial, estético y social (Cenci, 2018: 19).

### **3.1.2. Íñigo Deusto: un sacerdote ilustrado y sensible**

El cura en su andar, da muestra de ser una persona instruida en el tema religioso; es un hombre con una memoria finísima para recordar los nombres de muchas construcciones y lugares

---

<sup>95</sup> A partir de ahora, refiero a Íñigo Deusto como cura y sacerdote.

históricos. Un momento de alguien instruido se visualiza cuando conoce al niño Pedro Miguel por primera vez, un niño de trece años, a quien le dan la tarea de enseñarle parte de la ciudad al cura por mandato del Provisor eclesiástico<sup>96</sup>. Deusto atento y en silencio a la crónica del jovencito, asiente con una ligera sonrisa en cada instrucción que le platica, lo cual da muestra del amplio conocimiento del sacerdote a lo largo de la narrativa sobre las catedrales, parroquias y templos desde Sevilla hasta San Juan de la Palma que va contemplando durante el recorrido:

Mientras en silencio, ascendían (el cura y el niño) insensiblemente por esa rampa contorneando en espiral sus veintiocho mesetas.

[...] Esta misma Giralda, acerca de la cual propios y extraños, hacen tantas fantasías. Precisamente alcanzaban en este instante su plataforma, y la urbe construida por Hércules, tomada sucesivamente por los fenicios, los griegos y los cartaginenses, cercada por César, conquistada por los bárbaros y más tarde por los árabes, y libertada por fin, por San Fernando [...] Los campanarios habían reemplazado los minaretes en las mezquitas convertidas en templos cristianos [...] Los jardines del Alcázar y los de San Telmo se juntaban casi, al sur, por encima de la Manufacturera de Tabacos; y hacia el este, iban irguiéndose otros puntos culminantes: el palacio Arzobispal [...] San Isidro, Santa María la Blanca, la Cruz del Campo y San Esteban [...] San Leandro, San Ildefonso, Santiago, San Pedro y el convento de Santa Inés (D'Halmar, 2014: 20).

La lucidez histórica del cura, da muestra de una mirada exquisita y un entusiasmo por dichos lugares; bajo esa apariencia de rectitud existe alguien sensible a los espacios que conforman Sevilla como es el observar la atalaya bética y los recintos religiosos que Pedro Miguel le va explicando. El cura de apariencia formal y seria, dota de una sensibilidad única su transitar. Siguiendo con la guía de Pedro Miguel, hay un momento cuando penetran la Catedral por la Puerta de los Palos, admirando dicho recinto y mostrando sensaciones que sólo en su mente puede dibujar, desde la desolación silenciosa, lóbrega y glacial de la Catedral, o el calor de la irradiación que los cirios encendidos le provocan, hasta salir sorprendido por la llamada Puerta del Lagarto (Ibid: 21-22).

---

<sup>96</sup> En el punto 3.1.4., del apartado, detallo los primeros momentos de la relación afectiva entre Deusto y Pedro Miguel.

A continuación, una imagen de La Puerta de los Palos:



**Imagen 7. La Puerta de los Palos se encuentra ubicada entre la Giralda y la Capilla Real, siendo la salida natural hacia la Plaza Virgen de los Reyes. Fue construida en el siglo XVI por Juan de Hoces y Pedro Sánchez de Toledo. En el tímpano está representada la Adoración de los Reyes Magos, obra de Miguel Perrin.**

Desde mi proposición conceptual, es allí cuando Deusto, al posar su mirada ante determinadas construcciones arquitectónicas le son proyectadas ciertas imágenes fálicas durante el recorrido: el simbolismo de la Fortaleza, la Templanza, la Prudencia y la Justicia en La Puerta de las Virtudes Cardenales, la Biblioteca Colombina, por mencionar algunas, potencian aún más el deseo por seguir admirando toda la infraestructura de esos espacios, que lo mueven y le permite sentir y gozar<sup>97</sup> (Nasio, 2008a: 158).

Subrayo la imagen fálica, también conocida como imagen fascinante, como aquella que encandila, que atrapa sin dejar pensar al sujeto. Lo deja perplejo, pues la conciencia apenas se asoma. Es gracias a las imágenes impregnadas en el inconsciente, la vía para despertar el deseo y

---

<sup>97</sup> El simbolismo religioso de Deusto hacia los espacios se puede vislumbrar en la primera obra de Bataille *Notre-Dame de Rheims*, donde menciona la forma en que un joven devoto describe brillante y apasionadamente la construcción de la catedral desvelando toda una compleja trama de significados. Es el lugar de la muerte de Dios y es por ello mismo lugar del Otro por excelencia: Dios, la muerte, el cuerpo (Navarro, 2002: 22-34).

llegar el goce. En términos nasianos, lo “fálico” no refiere al pene o a la vulva del sujeto, es una lectura más abierta que emana a todo objeto o sujeto que se suscite en la mirada como: el cuerpo, los ojos, el rostro, la voz, el sudor, los vellos, algún cuadro artístico, una catedral, alguna canción; cualquier aspecto que nos enganche y no nos libere con facilidad.

### 3.1.3. Íñigo Deusto: un sacerdote ferviente y soñador

Un primero de mayo, al comienzo de Mes de María, Deusto ya instalado en su posición de cura principal, decide adornar la iglesia para recibir tales fechas importantes. Emocionado, adorna el edificio de cirios, inundando el espacio de fuego, seguido de un manto oloroso de jacintos y narcisos que resbalan desde las plantas de Nuestra Señora, entre albos tules y estandartes celestes asemejando “una constelación de estrellas”:

[...] La iglesia había sido empavesada con los colores marianos y grandes blasones con la M. de su inicial en una corona de rosas, sujetaban a la bóveda aquellas colgaduras que revestían las pilastras, cuya base desaparecía, a su vez, entre macizos de lirios morados y blancos, festoneaba los travesaños del artesonado un reguero de luminarias entre una guirnalda de gallardetes, y un perfume también de lilas, las lilas lilas y blancas, tejía en el santuario esa atmósfera primaveral que podría llamarse de Mes de María [...] El calor con que Deusto llenaba sus funciones las impregnaba de una dignidad esencial [...] y devolvía sus significado [...] hasta en menores detalles (D’Halmar, 2014: 34-35).

Deusto se desplaza con tal fervor que invade a los fieles, quienes asisten a la primera misa brindada bajo su cargo. El acto ceremonial, se acompaña de cantatas en latín como sortilegios esotéricos del ofertorio y la consagración: “*Initium Sancti Evangelii Secundum Marcum: In illo tempore dixit Jesus discipulis suis [...]*” (Ibid: 35). El cura se muestra como una persona detallista al ver que la iglesia ha sufrido descuidos durante mucho tiempo, y que necesita una restauración, dando una apariencia piadosa que penetra de sincera piedad a los feligreses.

El espacio es esencial para Deusto, es ahí donde puede sentirse seguro, y lo dota de hipersensibilidad; es una vía de protección y proyección de sus intenciones. Las flores, lo mismo que los adornos, las luces o la música, todo connota una pasión territorial del sacerdote (Aros, 2021: 48). Los sueños en el cura son transcendentales, en ellos no deja descansar esa mirada minuciosa que lo caracteriza. Una noche después de atender asuntos parroquiales, y despedir a

Don Palmero (personaje a cargo de algunas tareas en la iglesia), decide irse a la cama a descansar. Algo en su interior parece acongojarle:

Esa noche, Deusto soñó que subía una torre interminable, solo y sintiendo el anochecer, sin que viese el fin de aquella espiral fantástica. Al cabo, desembocó a una especie de explanada dominada por una veleta en forma de arcángel, cuando ya despuntaba el firmamento sobre él. Abajo, un mar de vapores, de esos miasmas que ciegan el crepúsculo las aguas todas y obstruyen todos los caminos, le ocultaban la tierra. Se volvió hacia la estatua del giradillo y vio que era un torvo Cristo, al cual le servía de aureola un plenilunio de sangre y cuyos brazos crucificaban el espacio [...] Deusto se despertó gimiendo [...] (D'Halmar, 2014: 74).

Deusto en su ensoñación dice algo de su complejidad. Mientras pernocta hay mirada, y es gracias a esa mirada donde se han almacenado imágenes inscritas en su inconsciente (Nasio, 2001: 144-145). Los sueños de Deusto no son más que una muestra, un preludio oscuro y sangriento a lo que más adelante deviene e intenta asomarse. Su mundo de sueños es la apertura a un vértigo perceptivo que revela abismos oníricos, inadvertidos y angustiosos, atormentando la psique del cura, es decir, los sueños que vivirá Deusto se evidencian como un mundo de apariencias convertido en pesadillas. Los pocos sueños que el cura experimenta son una forma de ver vislumbrando su deseo escondido (Frezza, 2010: 261).

#### **3.1.4. Íñigo Deusto y su relación afectiva con Pedro Miguel y Pedro María**

El primer encuentro entre Pedro Miguel y Deusto es primordial para conocer más del sacerdote culto y reservado. Desde la primera vez que ambos rostros se entrecruzan, la mirada de Deusto se centra en Pedro Miguel, haciendo que las visitas del niño a la casa parroquial sean más regulares que de costumbre. Al comienzo de la novela, Deusto decide apadrinar al niño, en quien reconoce algo único y distinto a los demás jovencitos; llevado por su gentil desenvolvimiento de sus frases, las asemeja al “desparpajo parlero que tenían algunos pájaros, que en ese mismo momento gorjeaban hasta desgañitarse en el patio” (D'Halmar, 2014: 30-31).

La convivencia entre ambos se vuelve agradable, tanto que comienzan a llamarse “amigote o amigazo” y “amiguito o Aceitunita” con el paso del tiempo. La amistad que van forjando hace que el cura le comente al niño que algún día lo llevará a visitar su lugar vasco, para que pueda admirar los dos polos extremos de España. Pedro Miguel se emociona:

— Sería tan hermoso, amigote, irnos de campo traviesa [...] ésa debe ser la libertad.  
— Tú hablas, Pedrucho, y usted de lo consciente, señor cura, como si el amo y tú tuvieseis igual edad y fueseis de la misma condición —irrupía el ama—; pero eso, como el llamarle amigazo y otras muchas cosas, no está bien.  
— ¿Y por qué me he de rebajar colocándome sobre el mismo pie que él? —intervenía con sorna Deusto. El propio Maestro enseñaba que si no hacíamos por parecernos a los niños, no entraríamos en su Reino (D'Halmar, 2014: 50).

Un Deusto más liberal, va dejando de lado esa seriedad. Su deseo de crear un vínculo afectivo con Pedro Miguel deviene de la búsqueda de ideales; reafirma el deseo con la figura de un Otro, de un nuevo compañero en apariencia noble (Aros, 2021: 54). Experimenta esa búsqueda del compañero ideal por primera vez con su compañero de noviciado, Pedro María Alday, donde la evocación de la niñez es un tema recurrente en el personaje principal. La memoria se hace presente como “un eco de pasos invisibles”:

Sí; él había creído posible ésta como liga contra la soledad en sus épocas de colegio, cuando hacía con otro seminarista planes para lo porvenir; en aquella camaradería habían encontrado refugio las inquietudes de su adolescencia, las dudas que a veces le asaltaban sobre su vocación [...] y, como Pedro María Alday, el otro era huérfano, la madre y la hermana de Íñigo Deusto constituirían el hogar de los jóvenes [...] su común afición por la música contribuiría a vincularlos y llevarían a cabo cosas muy bellas... Todo bajo esta lámpara tutelar que ahora, acá en Sevilla, esclarecía dulcemente los rasgos de otro Pedrucho más joven y de un envejecido Deusto (D'Halmar, 2014: 46.47)

El ideal que Deusto forjó en su compañero, ahora busca inconscientemente otro cuerpo en donde situarse, con el fin de sentirse vivo desde la muerte de su madre; gracias a la presencia del Otro es capaz de materializar el deseo pulsional (Nasio, 2008b: 163). Pedro María es la no realización de un ideal, sentimientos se corrompen cuando su compañero de noviciado confiesa al cura su amor por su hermana, y decide renunciar al sacerdocio para entregarse al matrimonio (Aros, 2021: 54). En un profundo dolor, comprende que sus proyectos infantiles sólo le pertenecen a él, llevándolo al cobijo del sur de España, ahora con un nuevo “amiguito” en donde depositar el ideal de amistad y hogar.

Así la relación afectiva en la triada: Pedro María–Íñigo Deusto–Pedro Miguel, es la pasión que mueve a los cuerpos erógenos, a los otros rostros destinados al deseo del Otro, de

convertirse en su sombra, en su protector, en su mimesis. Las relaciones afectivas que forja el protagonista siempre están limitados a las formas, a las reglas (Cenci, 2018: 27). El traslado del deseo de Deusto es posible gracias a un deslizamiento pulsional, ya que el significante (Pedro María) se transporta, afectando al otro significante (El Aceitunita) (Domínguez, 2001).

El sacerdote ahora muestra su cuerpo escenificado como una metáfora de sensaciones, que deja entrever una verdad, y posibilita saber qué pulsiona a esa interioridad corporal. Esa imagen religiosa ya no es mera apariencia, ahora da luces de las primeras sensaciones que yacen ocultas en Deusto, y dan orden al deseo subjetivo (Cenci, 2018: 31).

En el siguiente apartado, reflexiono a partir de las categorías analíticas establecidas, en torno a la relación afectiva del sacerdote Íñigo Deusto y su criada, Mónica, para comprender los lazos parentales que están representados en ella, y así analizar la mirada cautiva y reservada de la mujer. Mónica representa a alguien esencial en la narrativa y construcción interiorizada de Deusto.

### **3.2. La relación afectiva del sacerdote Íñigo Deusto y su criada Mónica**

*La imagen que se inscribe y perdura en el inconsciente es la percepción de los tiempos fuertes y los tiempos débiles de la intensidad del contacto entre ambos – Juan David Nasio*

En este segundo apartado reflexiono a partir de las categorías analíticas establecidas, en torno a la relación afectiva del sacerdote Deusto y su criada, Mónica, para comprender los lazos parentales que están representados en ella. Este personaje es fundamental en la novela, ella representa un orden simbólico y una conciencia en el constructo imaginario que el cura nombra “familia”.

Mónica es un eje importante en el hogar parroquial, que le hace recordar a Deusto de dónde viene y cuál es su propósito en esta nueva ciudad. Se desplaza con una mirada metódica, cuidando y aconsejando al cura en las decisiones a tomar, siempre viendo por el bien del cura.

### 3.2.1. ¿Quién es la criada Mónica?

Para reflexionar la relación intrínseca entre Íñigo Deusto y Mónica, primeramente, debo mencionar algunos aspectos que conforman a Mónica como sujeto ficcional. Ella es esa figura femenina, cuidadora y guía para el cura, ya que su cuerpo femíneo, en los ojos de Íñigo, da forma a su propia mirada a través de la reflexión y la construcción de su *yo*. Gracias a Mónica, Deusto es capaz de dar forma a su mundo, a un imaginario, expresándose como un cimiento, un pilar más en el hogar; remonta a un desconocido sentimiento que le es difícil ver, olvidar y desterrar desde su niñez:

— ¡Curiosa Sevilla! —repitió don Ignacio Deusto, mirando distraído a su criada, que untaba las tostadas para el chocolate [...]

Pero Mónica no era una criada, sino la criada de los Deusto, desde el tiempo que el señorito Íñigo entró en el Seminario de Guipúzcoa. A cada salida, éste volvía a encontrarla formando parte del hogar. Ella había asistido a la madre hasta su muerte; ella, después había secundado a su hermana en el gobierno de la casa. Y el seminarista había llegado a no pensar si esa vizcaína, como él, era joven o vieja, y ahora sobre todo, que los unía un común destierro, el cura seguía siendo como un niño delante de la mujer breve y solícita (D'Halmar, 2014: 25).

Mónica no solamente es esa mujer al cuidado de Deusto, sino también lo fue de su familia años atrás. Ella se mueve “breve y solícita” haciendo suya esa posición de guardiana, más que el de una simple criada. Como menciona Aros (2021) “Mónica es ‘el ángel del hogar’ la que intenta mantener la disciplina y el orden con el fin de que el nuevo director de San Juan de la Palma (Íñigo Deusto) sea lo que lo siempre ha sido: un hombre disciplinado, probo, buen músico y austero”<sup>98</sup> (53):

Mónica tampoco sabía exactamente lo que significaba para ella don Íñigo. Huérfana y entrada desde muy pequeña al servicio de los Deusto, no había conocido, puede decirse otro hogar. La hermana y el hermano habían crecido a sus ojos; era ella la que había, si no compartido, vigilado sus juegos. Tal vez hubiese podido tener novios, tal vez hubiera podido casarse y formarse una familia. Ella no lo pensaba

---

<sup>98</sup> Parece ser que la intención de nombrar a Mónica con dicho nombre alude a Santa Mónica de Hipona (nacida en el siglo IV d. C.), recordada por los religiosos como la madre protectora de San Agustín, y santa patrona de las madres y esposas abnegadas.

siquiera. Cuando faltó la madre fue preciso cuidar la hacienda para que el señorito pudiera concluir sus estudios y ordenarse [...] (D’Halmar, 2014: 25-26).

En la niñez de su hermana y Deusto, Mónica desde su posición de guardiana, pasa a tomar la posición de un miembro más de la familia, la de una hermana “mayor” tras los años de servicio y cuidado de los infantes. La delgada línea fronteriza entre amo-sirvienta se cruza; la mirada tutelar de Mónica es una forma de depósito afectivo, dada la conciencia de sus sentimientos en torno al cura no del todo clara. La frontera que cruza la criada es un cierto deseo que le permite la construcción de ideales fraternos, y vincularlo a la convivencia en un ambiente cerrado, lejos de la mundanalidad sevillana (Aros, 2021: 59).

La criada, entonces, es una persona considerada y amorosa en sus formas; su expresión de afecto se basa en procurar el bienestar de Deusto únicamente, dado que “en el fondo no sólo le quería, sino le veneraba, por todo” (D’Halmar, 2014: 26). Tal veneración va de la mano con su mirada, donde existe un cierto deseo hacia Deusto. Una satisfacción yace en el acto de ver, de procurar, demarcando que en dicho mirar se traza también sentimientos y subjetividades (Nasio, 2001: 21-22):

La éuskara encontraba reunidas en su amo las cualidades del hombre de su raza, adusto tal vez, pero probo y austero, y lastimada ella también en sus costumbres por las de ese pueblo casquivano entre el cual se habían venido a vivir, compartía los disgustos del rector, pero no los excusaba como él.

—Bien puede usted decirlo, señor cura. ¡Vaya una ciudad y vaya unos habitantes! —exclamó después de un silencio, colocando junto a la jícara el plato de panecillos dorados y olorosos (en el comedorcito del almuerzo) [...]

—¿Se puede? —inquirió alguien desde el patio.

Deusto esbozó un movimiento de malestar, porque le costaba menos tenérselas con sus feligreses que con su propio coadjutor. En vez de introducirle, Mónica había hecho mutis, dando un portazo (D’Halmar, 2014: 26-27).

La criada se muestra como una persona silenciosa, pero observadora de los movimientos de Deusto. El “comedorcito” es el lugar donde Mónica suele mostrar esa otra mirada de silencio al reiterarle con un tono irónico sobre las particularidades de Sevilla, muy lejanas a las costumbres de Algorta<sup>99</sup>. El comedor es el espacio íntimo, el lugar donde numerosas pláticas atiende el cura,

---

<sup>99</sup> El pensamiento connota la importancia que el barrio vizcaíno tiene en la construcción de su *yo* de Mónica. Desde palabras como ría de Bilbao, el Nervión o Triano, tienen la virtud de evocar a cierta “raza de hierro”. Todas las

basado en el consejo de Mónica. En ese lugar servicial acompañado de tentadores panecillos, también se esconde una persona inconforme y brusca, siempre viendo por el cura.

Mónica refuerza su posición de diligente al ser la mano derecha de Deusto cada vez que se deben tomar decisiones. La visita inesperada de Don Palomero, quien describe a la criada con “un genio montaraz”, denota su inconformidad en las decisiones que ha hecho el cura en la iglesia en tan poco tiempo. Después de una ardua y breve plática, Deusto decide despedirlo en la puerta con respeto, no sin antes sentir por la espalda el roce de la mirada de Mónica, quien lo observa fijamente. Es ella asintiendo su quehacer religioso sin decir nada (Ibid: 27).

### 3.2.2. Mónica: Otra madre para Íñigo Deusto

Para Deusto, Mónica representa una pieza clave en su constructo decisivo del ser un sacerdote ejemplar; conforme se da la narrativa, ahora un adulto de treinta años, mira a su semejante con una mirada aún más autoritaria. Ya no es más una hermana que le procura, ahora juega un rol parental en muchos de los sucesos que vive el cura. El espacio y el tiempo que ocupa Mónica, son representativos para reforzar ese cuerpo y sus proyecciones.

El lugar de la criada en la vida de Deusto es una metáfora, en la que se representa de forma idealizada la imagen de una “madre sustituta”. Mónica se vuelve ejemplo a seguir después de la muerte de la madre del cura, ya que representa el objeto simbólico, un lugar para descubrir ese largo proceso de idealización y así construir una ilusión<sup>100</sup> (Navarro, 2002: 37). Para aclarar el punto, Nasio trae a discusión el momento significativo de la imagen de la madre en relación al hijo:

La madre [...] es el primer objeto simbólico, el primer objeto como semejante y primer otro deseante, lo cual significa que es otro que mira hacia el significante fálico. A partir de la madre como Otro, el trazo va a ser marcado. Hay dos modos de concebirlo: uno es que la madre en tanto Otro lleva, dentro de sí, el trazo que permitirá al sujeto identificarse de forma simbólica, y no imaginaria. O sea que se trata de

---

referencias hacen única a Algorta, pues es considerada la más vieja de Europa, más que todas sus civilizaciones, existiendo ya como pueblo cuando los demás eran todavía bárbaros y trashumantes, haciendo creer a la criada que Sevilla está por debajo del pueblo vizcaíno (Ibid: 49).

<sup>100</sup> La figura de la madre juega un papel importante en la literatura universal, tal es el caso de los versos del poemario *Trilce* del peruano César Vallejo, donde la figura de la madre aparece como núcleo central, y en otros de forma secundaria; reflejando así el inmenso dolor causado por su muerte en 1918. Soní (2009) menciona que “este poemario aflora el sentimiento de orfandad ligado a la ausencia materna y al hogar”, trascendiendo el lazo simbólico y afectivo de los personajes (169).

una identificación con el ideal del *yó*. El Otro, diríamos, está marcado por un trazo con el cual me identifico. El segundo modo de decirlo es que el ideal del *yó* es el trazo que se mantiene regular a pesar de la repetición incesante de lo diferente en la vida de un sujeto (Nasio, 2008a: 29).

La figura maternal para Deusto representa ser un trazo importante que lo marcará de por vida, aunque la novela no da muestra en torno a la relación entre madre-hijo, Mónica es el ser donde el cura deposita su lealtad, es un objeto de amor, menciona Nasio en palabras de Freud, “idos o perdidos en la vida de un ser, suele encontrar algo en común que se desplaza, y que es siempre lo mismo” (Ibid: 29), es decir, Mónica representa ese trazo donde el cura se identifica en función para mantener vivo el deseo por la madre.

En otro momento de la novela, el sacerdote recibe la visita de una persona no muy grato a los ojos de Mónica; el visitante representa ser la antítesis del cura, y posible mala influencia del cura. Un desdén se hace visible cuando las características del personaje se hacen notar, y forjan en Mónica una mirada injusta por su raza, edad y cultura (Aros, 2021: 52):

—Hay *alguien* que pregunta por el señor cura.

—Que me espere en la vicaría.

—Es que dice que *usted* le ha hecho venir aquí.

Iba el sacerdote a asombrarse, cuando súbitamente cruzó por su mente un recuerdo.

—¿Es un niño?

—Si usted quiere —respondió ella con parquedad [...]

(Después de platicar con el jovencito sobre su posible oficio como ayudante en la parroquia)

Deusto, ganado ingenuamente por el niño, calculó, para contestarle, sobre otro golpe de audacia. Sin embargo, la idea de Mónica, tan rigorista y tan poco dispuesta en favor de esa raza, le dejaba cohibido (D’Halmar, 2014: 30-32).

La mirada juiciosa (no confundir con juicio de valor) y gobernante de la criada se hace notar una vez más, justo cuando Deusto le ofrece a Pedro Miguel vivir en el mismo techo que ellos, siempre y cuando obedezca las órdenes de Mónica; en ella representa la confianza total del cura. Deusto cierra la invitación con un “ten presente que, para todo, Mónica es como yo mismo” (Ibid: 32). Mónica representa la imagen de su madre fallecida, y se constituye como una imagen que perdura en su memoria. La criada es una posible vía para imprimir la otra imagen de su madre, como aquella búsqueda donde puede encontrar ternura y seguridad de su saber (Nasio, 2008b: 33).

Ella representa la idea de la intervención, educación y orden para hacer del nuevo inquilino una persona de bien, igual que su amo. La connotación de “parquedad”, la de reserva de su voz, hace que su imagen de madre, angustiada en silencio, muestre poco interés sobre la estancia del niño. Desde los primeros días, la criada se muestra indiferente ante el inquilino, tratándolo como mero huésped, incluso, como intruso, ya que la amistad que Deusto le ofrece al niño, no le parece del todo correcta, a tal grado de llamarle la atención cada vez que Pedro Miguel se dirige al cura como “Amigote”.

Mónica llega a percatarse que la presencia del joven en el hogar está como mal definida, ya que se rehúsa a tratarle como subalterno y comensal a la vez, prefiriendo llamarlo un simple doméstico. La criada nunca toma la presencia del niño en cuenta a comparación con la de Deusto, y se hace obvio cuando en un momento Pedro Miguel se muestra emocionado, cuando el Palmero (un torero famoso de Sevilla) ve al cura predicar de manera sublime, y al niño cantar con gran fervor en el coro. El cura se dirige a Mónica gritándole agitado sobre el encuentro que han tenido con el torero con un “¿no es cierto que ‘hemos’ sacado premio los dos?”, a lo que la vizcaína, un poco sombría, le responde “Pedro Miguel ha cantado como un chico que es; usted ha predicado como un ángel” (D’Halmar, 2014: 37-42).

### **3.2.3. Mónica: la madre sanadora de Íñigo Deusto**

La figura maternal de Mónica, ahora más afligida que de costumbre, recurre al cuidado del cura, al caer enfermo debido a la apoplejía<sup>101</sup> provocada por la canícula que había inflamado el cielo de Sevilla, parecida a un carbunco. Es ahí cuando decide turnarse con el pequeño para ver los deberes de la iglesia que Deusto dejó inconclusos:

El aceitunita, que, turnándose con Mónica, tampoco separaba la cabecera del enfermo, sino para vigilar la iglesia. Quieras que no, nada se hacía sin su anuencia y el ama misma, viéndole tan abnegado se había sometido a tolerarle.

(De pronto el sacristán Pajuela hizo irrupción hasta las cocinas)

—Doña Mónica —requirió el sacristán con prosopopeya—, ¿quién reemplaza a don Íñigo mientras se halle malo?

---

<sup>101</sup> Suspensión más o menos completa, y por lo general súbita, de algunas funciones cerebrales, debido a hemorragia, obstrucción o compresión de una arteria del cerebro. Fuente: (<https://dle.rae.es/apoplejía>).

—Creo —dijo el ama— que debe de ser el señor adjunto.

—Perfectamente —triunfó Pajuela—. Por desgracia, hay en esta casa quien se mete donde no se le llama [...]

Mónica, inquieta, miró las habitaciones [...] (D'Halmar, 2014: 51-55).

La mirada de una madre interiorizada alcanza otra posición al saber que tiene una responsabilidad afectiva con Íñigo, independientemente del cuidado del niño. Los cuidados al enfermo posibilitan que comparta su deseo maternal como un intercambio de afecto, en relación como el de una madre hacia un hijo. Nasio (2008b) menciona que la madre, se instala como la de una interiorizada, ese vínculo entre el niño y ella se ha ido formando por las producciones que él le dirige: sonrisas, miradas, movimientos corporales, llantos, gritos, etcétera, es decir, gracias a las producciones, Mónica dota de sentido significativo a ese deseo de vigilar al cura en su sufrimiento (33).

Los cuidados del niño hacia el cura serán un punto significativo para atrapar la mirada de Deusto, y hacer que la voz consejera de Mónica, pase a un segundo plano. La criada ya no sólo representa a una madre sustituta, sino que el niño también se muestra como una imagen fulminante ante los ojos del vizcaíno. El niño que encandila a Deusto, también es una imagen de peso, que fascina tanto al cura en momentos donde hace caso omiso a las sugerencias de la criada, prescindiendo de ella:

Hasta Mónica lo había comprendido así, y les dejaba instalarse desde por la mañana en el patio, entre las macetas olorosas, junto al surtidor incansable [...]

(De pronto, el Aceitunita, de la noche a la mañana desaparece para irse al campo)

[...] Entonces dio con los nudillos en los vidrios del comedorcito, y casi en seguida entreabrió los postigos Mónica.

—¿Quieres informarte —dijo el cura— si ha vuelto Pedro Miguel a la iglesia? [...]

Mónica vino esta vez hasta el patrón.

—No le encuentro —dijo extrañada— y su boina falta en el perchero.

Deusto había dejado caer la mano que tenía en suspenso.

—Me avisarás apenas regrese —dispuso lacónicamente—. Mientras tanto a ver si inventas alguna sorpresa para el almuerzo (D'Halmar, 2014: 59-60).

Mónica, recurre a ciertas atenciones para librar del congojo a su amo. El hogar cálido que construyó la criada ahora se ve corrompido por la partida del tercero. La falta de ese Otro

causa un desajuste no sólo en Deusto, sino también en relación con la criada; la correspondencia no es la misma, introduciendo así una cierta inestabilidad emocional entre ambos. El dolor que siente el sacerdote también lo siente la criada, capaz de sentir una aflicción profunda al ver cabizbajo a su ser amado (Navarro, 2002: 41).

#### **3.2.4. Mónica: la madre que siempre amará a Íñigo Deusto**

Así pasan varios días sin saber del Aceitunita. Mónica en su desesperación trata de complacer al cura, retornando al “comedorcito” para reforzar ese vínculo fracturado, y que alguna vez hicieron suyo con consejos y pláticas íntimas:

Ya por dos veces había anunciado el almuerzo. Al fin Deusto decidió ponerse solo a la mesa. Su alegría había desaparecido, y cuando el ama presentó su sorpresa, lo que él había inventado como regalo se le antojo un penoso esfuerzo.

—¿Se acuerda usted? —dijo a regañadientes la criada, viendo que el amo no la cumplimentaba—. Era el postre que yo le preparaba en los días de asueto.

Deusto recordó. Le pareció ver por un momento a la mesa a la madre, la hermana y el amigo... Después suspiró y rechazó el plato (D’Halmar, 2014: 61).

En ese ritual alimenticio en el “comedorcito”, es posible apreciar otra imagen de madre sanadora e insistente, en el cual el alimento se vuelve una ruta alterna para dar vida, proteger y nutrir al cura. La comida, como lo es el postre, demuestra ser un alimento espiritual, donde el postre de Mónica representa un objeto simbólico para la protección y salvación al sufrimiento, sin embargo, el cura hace caso omiso a esta recomendación (Soní, 2009: 174).

Otro momento donde el cura hace caso omiso del consejo de la criada se demarca cuando el Aceitunita por fin regresa a la casa parroquial, devolviéndole la vida a Deusto, y justificando la ausencia de Pedro Miguel a su enfermedad, la cual lo tuvo enclaustrado por varios días. El comentario del cura hace que una irritable voz salga de la interioridad de Mónica diciéndole “Usted no sabe, señor cura, porque no tiene que lidiar con él, o más bien, porque con usted es otro; pero no hay nadie en la parroquia que no tenga quejas de sus desplantes” (D’Halmar, 2014: 63).

Esa disciplina restrictiva a la que Mónica está acostumbrada se ve tambaleante debido a la insistencia de la otra imagen que fascina al cura, la de Pedro Miguel, aproximándose con

alegoría infantil a Deusto. Al cura le es difícil reconocer que, en su imaginario, el niño ya forma parte de la familia como un miembro con voz propia, omitiendo así la presencia gobernante de la criada. A Mónica también les es difícil aceptar que ese jovencito, aunque no lo quiera, forma un vínculo en esa triada armoniosa del hogar; sabe que sus cuidados de madre también deben enfocarse al Aceitunita, pues sin la presencia del niño, la estabilidad emocional del cura desaparece lentamente.

Más adelante, una revelación se hace presente, al igual que Deusto Mónica sueña, al menos lo hace una vez, pero es de gran significancia. En el sueño es posible visualizar un deseo escondido, un deseo que es indestructible; en el sueño también es posible visualizar algo de la interioridad del personaje; desde que nacemos hasta que morimos hay deseo, y sueños con múltiples significados (Nasio, 2001: 114). Un sueño ronda a Mónica, cuando en una noche de Domingo de Ramos, la criada por fin concilia el sueño, y la influencia del inconsciente se acerca sobre San Juan de la Palma:

Soñaba Mónica que se hallaba, no en la iglesia, sino en una especie de oratorio que dependía de ella, que caía realmente del lado de la calle de la Feria, y cuyas ventanas quedaban toda la noche abiertas para que los viandantes pudieran detenerse ante el Jesús de los Afligidos, rezar una jaculatoria y contribuir con una limosna a la luz perenne de su veladora. El ama estaba allí, en mortal espera, y debía ser tan terrible lo que aguardaba que, al recobrar los sentidos, se encontró bañada en un trasudor de congoja. Amanecía. Se levantó, y durante el tiempo que tardó en vestirse trataba, como quien descifra un enigma, de recordar qué era lo que esperaba en su sueño. Y por inexplicable manera, ya enteramente desvelada, *sentía que lo sabía, pero que no atinaba a decirselo a sí misma* (D'Halmar, 2014: 75).

Tal parece que el sueño de Mónica dice de un deseo por saber qué ocurre en su interioridad, aunque se inhiba, se trate de olvidar, aunque se crea que no está, está siempre ahí, en todas las formas que se pueda expresar, porque el deseo es fundamentalmente insatisfecho (Nasio, 2001:114). La “espera”, parece ser la única solución para mantener vivo el deseo por seguir procurando y amando al cura Deusto (2014: 60).

La criada replica su posición de madre acongojada que vela y velará por siempre a su hijo simbólico. La abatida mujer ya no puede objetar ni atravesar en ese discurso amoroso del cura, sólo queda aprobar toda decisión que realice; su pasión de cuidado hacia el cura, yace, de igual

manera, en el deseo del cura ante el niño<sup>102</sup>. Ambas experiencias vivenciales de Deusto y Mónica encuentran una similitud en el Otro: el habla de la oración, la vigilia, la espera, el pánico, la rebeldía, el cuidado, etcétera, dándole significado al encuentro, a la repetición, al detalle divino, a la experiencia de lo nuevo (Ibid: 61).

La presencia de Mónica se complejiza conforme se desarrolla la novela, nos habla de una mujer celosa y acaparadora, con un aglomerado de emociones y evocaciones intensas en torno a la madre de Deusto, y un deseo descomunal que la sobrepasa. No se trata de un amor carnal, se trata de un amor de madre que desconoce todo tipo de límites. La imagen del ser madre representa, junto al hogar, “un refugio de calidez en medio de sentimientos de desasosiego producidos por la ausencia” (Soní, 2009: 170).

En el siguiente apartado analizo la relación afectiva y el encuentro de las miradas entre el sacerdote Íñigo Deusto y Pedro Miguel (el Aceitunita), para comprender la turbulencia de sensaciones del sacerdote ante la presencia del joven. La imagen del niño a jovencito es una revolución en la vida de Deusto, desde el roce de manos, hasta las pupilas dilatadas cuando Pedro Miguel pretende decir algo con esa mirada arrolladora, algo más se esconde en la interioridad también del personaje en cuestión.

### **3.3. Las miradas turbulentas entre Íñigo Deusto y Pedro Miguel “el Aceitunita”**

*Las miradas que ya al conocer se hablan entre sí en la distancia, no hacen falta palabras... ¡Qué más da! Si ya interpretamos lo que claman – Roque Dalton*

En el apartado analizo la relación afectiva y el encuentro de las miradas entre el sacerdote Íñigo Deusto y Pedro Miguel “el Aceitunita”, un hermoso gitanillo, para comprender la turbulencia de sensaciones del sacerdote ante la presencia del joven. Cabe aclarar que el recorrido sensorial que muestro, se basa en reflexionar en torno a la mirada de Deusto hacia Pedro Miguel como infante

---

<sup>102</sup> La aprobación silenciosa, pero inconforme a la vez, se hace notar cuando Deusto decide tomar cartas en el asunto al tener que decidir entre Pajuela y el Aceitunita, debido a las libertades que Deusto le ha proporcionado al joven dentro del recinto. Mónica en desapruebo mira al vizcaíno serio y muda “Todo lo que usted haga estará bien, y tanto peor para el que así no lo entienda”. Este ademán y ciega aprobación de la criada, flaquean la decisión del cura, sintiendo por primera vez en su vida que se le escapa el control de sus actos. Ya no está seguro que “su corazón no hubiese sobornado a su voluntad” (D’Halmar, 2014: 72-73).

(el Aceitunita) y como jovencito (Niño Jesús del Palma), donde los ojos y el rostro refuerzan el deseo en la mirada de los personajes.

Las etapas del Aceitunita me permiten tener una claridad acerca de la relación contigua entre en el cura y el niño, y la forma en que sus ojos verdiazules trastocan de sobremanera al protagonista, la mirada funciona como un estado sensitivo, de agrado o desagrado, tiende a singularizar al Otro, y así constituir las subjetividades de ambos en figuraciones psíquicas o emocionales (Segura Gutiérrez & Romero Rodríguez, 2022: 105).

### 3.3.1. Íñigo Deusto ante la mirada afectiva del Aceitunita

El ojo<sup>103</sup> no es siempre la mirada del sujeto, en dicho acto no siempre recae en la vista, sin embargo, no puedo excluir el hecho de que tal órgano es recurrente para potenciar el proceso en la novela. El Aceitunita, el Otro, se presenta como una pantalla que refleja ciertas imágenes a Deusto por medio del órgano ocular, tal y como sucede al momento de su llegada a Sevilla.

Deusto experimenta por primera vez cierto estado al reconocer con sus propios ojos la grandeza de la catedral, aunque luego, dicha mirada se ve prendida súbitamente por Pedro Miguel, al ser el guía personal del cura para conocer la ciudad. Los enormes ojos hacen que el cura experimente las primeras sensaciones de deseo:

(Uno de los galopines se dirige al cura para molestar a Pedro Miguel)

—Llámele usted *Aceitunita*, señor cura —chilló desde el grupo uno de los galopines.

[...]

—Pero con esos ojos zarcos y guedejas zainas ¿puede ser sevillano?

—¡Toma! Como las aceitunas verdes con manzanilla dorada —volvió a entrometerse el que había hablado antes—; porque es trianero el jacarandoso, trianero y gitano.

[...]

—Déjalos Miguel, y no les hagas caso —se interpuso de apaciguador el forastero.

[...]

El sacerdote se había detenido a su vez, señalando el gigantesco campanillo.

—Es el caso — dijo — que ya estoy aquí no me pesa trepar allá arriba, si quieres aguárdame.

—Que no podrá ir usted solo —interrumpió el *cicerone* sentenciosamente.

---

<sup>103</sup> El campo ocular es un tema amplio en psicoanálisis, por lo cual solamente me enfoco en el ojo como dispositivo que abona a la mirada. El ojo es una ventana a esa imagen que fascina, a esa imagen fálica que tiene esa cualidad de ser “puntual, intermitente, contrastante, dilatante, rítmica, cadenciosa y en movimiento” (Nasio, 2001: 62).

—¿Por qué?

—Porque no se lo consentirán a usted.

El clérigo callaba, con la vista perdida en ese espacio como ninguno celeste [...] (D’Halmar, 2014: 19).

Un primer encuentro entre el Aceitunita y el cura es decisivo para traslucir el deseo de ambos personajes. Los ojos son el dispositivo sensorial que desatan varias emociones, ya que es en “esa visión donde se desarrolla y emerge la mirada, y es precisamente, en el campo global del ojo en el que surge dicha fascinación” (Nasio, 2001: 26-27). Parece ser que el gusto por admirar la arquitectura y caminar a través de las callejuelas de la ciudad a lado del niño, complejiza tal seducción ocular. Entre pequeñas sonrisas que se asoman en la comisura de sus labios, el cura no se cuestiona de dónde proviene tal fuerza que hace que su vista se pierda por un momento, empujándolo a fijarse y a disfrutar del “espacio azul” de la atalaya bética, asemejando al color de los ojos del gitanillo<sup>104</sup>.

Deusto es el principal actor en la tesis, no obstante, la mirada del Aceitunita es importante para ver la compleja relación que van idealizando ambos. El jovencito maneja una mirada seria al momento que le explica al sacerdote que es imposible subir por su cuenta, a lo que él insiste en acompañarlo. El niño al ver una sonrisa espejeándose en el cura, insiste en “entoldar por primera vez los párpados con su interlocutor, velando con sus pestañas rubias la desconcertadora mirada de ambos”. La tensión termina con una justificante de acompañarlo por el miedo a los suicidios, tema que ha preocupado a la catedral durante años (D’Halmar, 2014: 19).

### **3.3.1.1. Íñigo Deusto ante la silueta pueril**

Al siguiente día, en la casa parroquial, un temblor en su cuerpo se hace notar cuando Mónica le informa la visita inesperada del niño en el hogar; el título de “guía” se lo ha adjudicado de tal manera que no avisa previamente su llegada, sólo para ver si el cura necesita de su ayuda, y si existe la posibilidad de ocupar un puesto en el coro de niños. Deusto al escuchar a su criada encamina su pensamiento al asombro, cuando de la nada un recuerdo cruza por su mente:

---

<sup>104</sup> El tema ocular en la literatura tiene varios registros como es la novela *Historia del ojo* (1928) de George Bataille, donde relata a manera auto ficcional la relación con su padre quien sufría de sífilis. Es en ese mundo de ceguera donde Bataille muestra que en los ojos en blanco del ciego también se manifiesta una mirada hacia el interior, emergiendo como una experiencia incommunicable y turbadora. “Ese movimiento ocular extraño además iba acompañado de una no menos extraña sonrisa, ¿qué habrá visto el ciego?” (Navarro, 2002: 16-17).

—¿Es...un niño?

—Si usted quiere —respondió ella con parquedad.

Hubo otro silencio.

Los pájaros cantaban afuera, estimulados tal vez por la música perlada del juego del agua; dentro, el gran reloj traído de *allá* [...] se adormecía en el zumbido de avispa de la mañana primaveral. Ignacio Deusto debía recordar muchas veces esa pausa en su vida.

Había vuelto a quedarse solo, y tan absorto, que casi le hizo estremecer una especie de carraspera en su espalda [...] En ese segundo preciso resonaron las baldosas del patio y una silueta oscura se interpuso por un instante al día.

—Sí, soy yo —afirmó, también como si le hubiese interrogado, el muchacho—. (D’Halmar, 2014: 30-31).

La palabra “niño” descoloca tanto al cura que lo deja más que pensativo, como si de un trance se tratara. Su pensamiento trae consigo miles de sensaciones poetizadas, acompañado de los sucesos a su alrededor; el “silencio” que se despliega en el comedor dice algo del sentir del cura. Los objetos juegan un papel metafórico, donde son ellos los que insisten en hablar por medios de los sonidos, sólo para proyectar las emociones escondidas que yacen en la interioridad de Deusto.

Un temblor sonoro como “el zumbido de una avispa de la mañana primaveral” o “los pájaros cantando afuera” hacen que cada poro de su piel se estimule, llegando hasta punzarle la espalda. Tal parece que la “silueta oscura” que se aproxima también forma parte de esa luz brillante que penetra su mirada; si bien el gitanillo no es visible, cuando se habla de un objeto o sujeto obscuro u opaco, también se juega con la alternancia de la luz y la sombra, de los sonidos, etcétera, destacando así una imagen que lo atrapa, esa imagen en la cual Deusto ha quedado preso (Nasio, 2001: 67).

### **3.3.1.2. Íñigo Deusto ante el roce de manos**

El minucioso ojo del sacerdote se deposita en las manos del Aceitunita, justo cuando decide entrar al hogar. La mirada se posa en los dedos del niño que volublemente amasa una boina. Él describe sus manos como “descuidadas, como las de casi todos los niños, pero talladas por los escultores religiosos sevillanos, que ponían en éstas, sobre todo, una atormentada pasión”, pasión y atención con la que el cura clava sus pupilas con tal mutismo (D’Halmar, 2014: 30).

Luego una paz abraza al cura, acompañada de inexplicables sonrisas; el fervor del gitanillo hace que la mirada de Deusto se quede enganchada por “ese todo que le rodea al niño, con un aire desenfadado y gentilmente desenvuelto, tan libre que sólo conservan los gitanos” (Ídem).

La mirada jubilosa del niño parece venirse cuesta abajo, cuando Deusto le comenta que tal puesto tiene que comentarse con el Provisor para su valimiento. El gitanillo, que antes se mostraba desenvuelto y agitado, ahora “refracta en sus pupilas todos los reflejos dispersos”. Se trata de un niño que también vive diferentes altibajos sensoriales, hasta el punto de quedar mudo y agotado en su insistencia. El cura al notar el desaire, lo invita a vivir con él, siendo Mónica su ahora gobernanta. Una inquietud penetra al Aceitunita cuando de la puerta ve entrar a Mónica, haciendo que sus ojos tiemblen vigorosamente (D’Halmar, 2014: 32).

Otra agitación sucede cuando en una noche, Deusto se encuentra ultimando detalles en la parroquia, llenándola de adornos y flores como él suele hacerlo, con esa esencia y sensibilidad que impregna a cada persona que visita el recinto. Los ojos del gitanillo quedan contagiados al ver tanta devoción inscrita en un ser; al terminar de arreglarla a puerta cerrada, el Aceitunita decide postrarse a su lado para admirar lo tranquilo del lugar:

—*Angelus Domine muntavit Marie.*

—*Et concept de Spiritu Santo* —respondió en un murmullo la voz infantil.

Permanecieron así, postrados en la obscuridad creciente. Pedro Miguel se sentía invadir por un suave deseo de llorar, y sin saber lo que hacía se cogió a la mano que pendía a su lado y la oprimió contra su corazón. Y Deusto, abandonándosela, pensaba vagamente que ese taciturno ángelus a los pies de la Purísima Concepción, y junto a un niño, debía de ser la felicidad (Ibid: 36).

El abandono táctil, no es más que un acto inconsciente. Nuevamente la mirada en se desplaza a un trance pulsional que el tacto del niño transmite, adjudicándole turbación a lo glorioso de la Inmaculada Concepción de María, quien rodeada de niños evoca al goce. El roce seduce al cura en total alteración, tanto que dicho contacto, bajo esa articulación simbólica, transgrede límites entre corista y sacerdote.

La imagen de la virgen se vuelve un catalizador para que el deseo se libere a través de la mirada, connotando cierta victoria al orden de la seducción; para el niño, tocar la mano de su

instructor significa cruzar el límite para compartir una anhelada y humilde pasión<sup>105</sup> (Baudrillard, 2011: 45). Un segundo momento, ahora casi consciente, ocurre cuando en medio de la Cántiga a la Madre de Dios, sin separar los ojos del vasco, quien lleva el compás, vuelve a apoderarse de la mano de su amigo y la retiene mientras dura el coro.

Una sensación abrasadora hace que el cura sienta “ese algo magnético que sople casi perceptible a la nuca de los fieles y estremezca la epidermis como la vibración del órgano en las espaldas”. Deusto, después del segundo tacto, queda confundido, molestándolo y apoderándose de su ánimo concluyendo una vez más, al sustrato de la caricia del niño con brusquedad (D’Halmar, 2014: 40-41).

### **3.3.2. Íñigo Deusto ante la mirada afectiva del “Niño Jesús del Palma”**

El rostro, además de los ojos, es otro apéndice sustancial en la narrativa donde la imagen del Otro se ha forja en uno, es decir, el rostro de mi semejante da significancia a lo que miro y me mira; en él descubro una parte de lo que soy para el Otro (Nasio, 2008b: 137), justo como sucede en la relación afectiva entre el sacerdote Íñigo y Pedro Miguel. El rostro de Pedro Miguel para el cura ya no sólo representa la de un ayudante, y en el caso del gitanillo, la de un mentor, ahora “el rostro expresivo del Otro irradia significaciones que se nos imponen y penetran”<sup>106</sup> (Nasio, 2008b: 137).

Las turbaciones sensoriales que provoca el rostro del jovenzuelo se viven en un momento de combustión solar, cuando la sultana de España brilla por la canícula, “los pulmones de la gente sevillana llegan a sofocarse por el enrarecido calor” (D’Halmar, 2014: 51). El hecho hace que Deusto, acostumbrado al cielo pluvioso y humedad floral de Vasconia, sufra de un golpe de calor, como si una cuchilla atravesara su cerviz, espejeando su mirada, y rellenando sus orejas de un velo rojo, haciéndole doblar la cabeza y las piernas:

---

<sup>105</sup> Al hablar de pasión no me refiero a la pasión carnal, sensual o sexual que comúnmente se le adjudica a la palabra. En términos de Baudrillard, lo refiero al campo de batalla donde la seducción entra en juego. En la pasión todos somos víctimas y victimarios, pero de un sentimiento especial que potencia el hecho de amar en todas sus aristas (Ibid: 115).

<sup>106</sup> El tema del rostro, al igual que el ojo, es amplio de abordar, pues tiene diferentes lecturas dentro de la filosofía y el psicoanálisis. El rostro que interesa aquí es el aquel en torno al mundo de los significados, el cual tiene que ver con una imagen visual, “cuyo conjunto de signos se inscriben en coordenadas de significación más amplias y simbólicas”, como aquella imagen que integran en su imaginario Deusto y Pedro Miguel (Segura Gutiérrez & Romero Rodríguez, 2022: 106).

¿Qué, si no la expectación del silencio, pudo advertir a Pedro Miguel? En medio del comedor, a la primera mirada, encontró esas pupilas vueltas hacia arriba; maquinalmente se arrodilló a su lado, desató el cuello, cuyas venas se hinchaban al romperse [...] le envolvió la frente con una servilleta mojada en un aguamanil, que humeaba como al contacto de una plancha y se secaba apenas puesta; entonces ganó la congoja al niño y le hizo inclinarse sobre esa boca torcida y espumarajosa y pegar sus labios contra aquellos, amoratados por la apoplejía (D’Halmar, 2014: 53).

El exorbitante calor hace que el cura caiga desmayado en el concreto, quizá porque noches anteriores había sufrido de esa molesta brasa que se resguardaba en el techo del hogar, fermentando así su cuerpo en un mar de sudores. Lo interesante del extracto es la reacción del niño, cuya su mirada recae en el deseo de atender a su mentor. La mirada del gitanillo, se clava sobre el rostro enrojecido de Deusto, mostrando una obsesión latente por mantener con vida al cura, al pegar sus labios con los suyos. La urgencia de pegar ambas superficies carnosas rompe otra vez con la frontera corporal, la línea que divide y separa, y complejizando aún más el deseo del niño al hombre; la fuerza del deseo es capaz de desconocer a todo sujeto implícito (Aros, 2021: 59).

El accidente hace que un médico del vecino hospital del Pozo Santo visite al cura allí mismo en la tierra. En su cargo ahora de “cuidador”, a Pedro Miguel no le queda más que permanecer alelado y agotado, viendo “correr la sangre por las baldosas amarillas y rojas, mientras oye el reloj andar, como si todo no pasase en realidad” (D’Halmar, 2014: 53). Mientras el doctor revisa a Deusto, el estremecimiento de unos dedos temblorosos y moribundos se hace presente:

[...] Y sólo recuperó la noción de las cosas, cuando los dedos que tenía cogidos le devolvieron su presión, en un primer apretón de manos a la vida. La calentura se enfriaba como un cazo que se retirara de la lumbre; se descongestionaba el rostro, y su rictus iba borrándose, y por fin, pudieron bajar los párpados. Deusto volvía en sí para dormirse. Por el momento estaba salvado (Ídem).

Ahora es el convaleciente Deusto quien recurre a ese tacto, al calor del gitanillo, se encuentra en un profundo sueño, donde dicha sensación táctil la asemeja a la erupción de un volcán. La motivación pulsional hace que su sentido de la vista se agudice, y admire a su compañerito a lado de él; sentado a la orilla de la cama, encarnándose los ojos de ambos

atentamente. El rostro apenas visible, y los ojos verdiazules, intensifican el acto de mirar, explotando el momento, e incluso, acariciándolo (Cuenca, 1998: 155-156).

Cuando el cura por fin se repone de su incidente, a Pedro Miguel lo asalta una sensación irresistible de volver al campo. Una comezón recorre todo su cuerpo, le entra un deseo de visitar antiguas tierras gitanas. Sin saber cómo decírselo al cura, decide escaparse por la mañana sin rumbo fijo, ocasionando en Deusto “un sufrimiento constante y creciente de desazón”. A semeja esas diferentes turbulencias, de forma poética, a la soleada atmósfera del otoño que añeja y que satura hasta el alma. La dolencia en el cura se refleja hasta en la casa, al poner su mano en los ladrillos del alizar y sentir que el patio mismo respira y late en agonía por la falta de su pequeño amigo (D’Halmar, 2014: 60-61).

### **3.3.2.1. Íñigo Deusto ante el rostro cautivador del Niño Jesús**

De los varios acontecimientos que se presentan en la novela, rescato el de las festividades de Domingo de Ramos, donde un nuevo rostro de Pedro Miguel se presenta ante Deusto, quien ha dejado de lado el perfil infantil, forjando en él ahora un jovencito con “una mirada crecida por el sentimiento de responsabilidad” (D’Halmar, 2014: 55). Ahora, el apodo de “el Aceitunita” es sustituido por el de “Niño Jesús de la Palma” comparándose como otros personajes célebres de la zona.

El apodo es en relación a su extraña mirada al recibir la primera comunión, “aquellos ojos puros en la faz morena y entre las guedejas doradas” asemejan a un santo; el jovencito adquiere fama en todo el pueblo, no sólo por su figura, sino también por su dulce voz. Las sensaciones tumultuosas de Deusto no se hacen esperar, la voz “santa” del Niño Jesús de la Palma se asemeja a aquel sonido en “parámetros blancos, que se destaca sobre la masa coral, moviéndose entre las nubes de humo de los turiferarios, al fulgor de los cirios, al ruido de las campanillas y las campanas” (Ibid: 79).

Nuevas sensaciones aturden a Deusto cuando Sem Rubí (un pintor judío con el que crea una entrañable amistad), se interesa por el joven para retratar “su ideal de belleza pagana y cristiana” en un lienzo. Tal hermosura llama la atención de varios sevillanos, en especial la de

Giraldo Alcázar, con quien Pedro Miguel vivirá momentos de libertinaje<sup>107</sup>. Al pasar los días, Sem Rubí le comenta al cura que dará una reunión en su taller, para que todos puedan ver la obra triunfal terminada, y así conocer al modelo doncel en boga, a lo que accede Deusto como si la de un permiso a un hijo:

—No, espera. Ya que vas, tampoco puedes ir así —recapitó Deusto—. Ponte tu ropa de gala y ven para ver si estás bien.

Había apoyado, como siempre, la frente en los cristales de la ventana y miraba al patio, el eterno patio andaluz, donde se pasara hacía cortos meses su convalecencia.

—Ya —dijo a su espalda la voz vibrante.

Se había peinado de nuevo, y con su traje negro no se parecía casi en nada al gitanillo que mucho antes vino allí mismo por primera vez, todavía niño. Ahora era ya un mozo, espigado si no alto, con una sombra apenas oscura que la piel sobre el labio encendido; únicamente los ojos no habían cambiado su mirada, y consultando la de su amigo grande, tuvo un mohín donoso y travieso. El sacerdote le puso una mano en el hombro.

—Que te diviertas y no tardes —le recomendó paternalmente— [...] Anda con Dios.

(Pedro Miguel) se inclinó, y antes que Deusto hubiese podido presumir su intención, le besó la mejilla.

—Con Dios —repitió temblorosamente el vasco [...] (Ibid: 101).

Es inevitable la ola de emociones que la mirada del gitanillo provoca en Deusto una vez más. Su rostro juvenil, cuyos ojos no cambian con el tiempo, se exhibe como una fuerza que fascina con fervor enfrente de él, envolviéndolo en un reflejo brillante al órgano ocular. Sabe a través de su mirada que, en el interior, el jovencuelo sigue siendo el Aceitunita que recibió por primera vez en la casa parroquial (Nasio, 2001: 79).

La función de sus ojos, en ese rostro en específico, toca la interioridad del sacerdote a través de la mirada paternal; irrumpe en las nimiedades y en la armonía del patio, justo cuando se presenta el joven elegante para la ocasión (Cuenca, 1998: 156). El beso hace que una convulsión recorra su cuerpo, la sensación de tal afecto es la de “la anchura de la calle, y el espacio de una hora, debiendo ser profundo y largo” (D’Halmar, 2014: 101).

---

<sup>107</sup> En el apartado siguiente, Giraldo Alcázar es clave en la novela para el desfogue del gitanillo en “toda clase de pestes y peligros”. El escritor es descrito como un “soberbio león, afeitado como un romano y esbelto como un árabe” (Ibid: 102).

### 3.3.2.2. Íñigo Deusto ante sus celos asfixiantes

La fiesta será el evento que comience a fracturar la relación del cura y el jovencito, cuando pasada la medianoche, a Deusto le viene una extraña “opresión de espíritu”, luego de que el “Niño Jesús de la Palma” no ha regresado a casa. Después de unas horas el jovencito aparece enfrente de la casa parroquial con un rostro descarado, contento y platicando los detalles de la celebración, pero al sacerdote se le complica seguirle la plática, quien sabe muy en el fondo que Pedro Miguel oculta algunos detalles de ese festejo:

El ama levantó los manteles y puso el café. Entonces preguntó:

—¿Y por qué se pasaron horas desde que el automóvil partiera hasta que tú volviste?

—Acompañé al Palmero hasta su casa... Me hizo entrar... Quería retenerme a comer...

El aguijón invisible parecía hincarse más y más en el entrecejo del vasco.

—Mandé a Damián en tu busca —contradijo— y ni él ni tu estabais en su casa.

Y tras una pausa:

—¿Sabes Pedro Miguel, cuál es la simiente que siempre fecunda, aunque nunca se sepa lo que puede producir?

El mozuelo no supo qué responder. Violentamente Deusto se alzó de la mesa dejando escurrir el gato, que se había acomodado en sus rodillas.

—Has acertado: es la mentira —dijo— y primera mentira, primera traición. Buenas noches (D’Halmar, 2014: 107).

Ahora la mirada de Deusto se muestra celosa y molesta. El joven de ojos verdiazules esconde algo más, resguarda en su pecho las intenciones amorosas que tiene hacia “La niña de las Saetas”<sup>108</sup>, pero no se siente con la confianza de expresárselo al cura. El jovencito poco a poco llega es consumido por la fuerza de Sevilla y las intenciones de sus nuevos amigos: el Palmero y Giraldo Alcázar. La tutela de mandato que antes mostraba Deusto se ve atacada, y parece tambalear al ver que su amiguito ya no sólo pertenece a los coros celestiales ni a la casa parroquial, ahora es “carne de la ciudad” (Aros, 2021: 55).

---

<sup>108</sup> En la fiesta, le es presentada una niña, que al igual que Pedro Miguel, es una jovencita de belleza única, y talento coral extraordinario. El gitano muestra un interés hacia ella, detonando así los primeros tintes de amor juvenil.

El gitanillo recurre en varias ocasiones a algunas amistades, un aire libertino le llena de confianza. Deusto por su parte despierta desconfianzas, que se verán al interrogar en más de una vez a Pedro Miguel. Aunque la prohibición de salidas puede ser una solución, Deusto decide luchar con los celos, y resguardarse en el encierro, haciendo de esa relación un tanto tormentosa (Ídem). Los rostros del cura y del gitanillo dan cuenta de una vida, pero no cualquier vida, sino la de una que oscila entre los límites de lo deseado y lo prohibido. El rostro con ojos juveniles, asocia una identidad muy importante en la vida de Deusto, una vía para que miles de sensaciones despierten llegando hasta en la agonía, complejizando esa imagen portentosa (Segura Gutiérrez & Romero Rodríguez, 2022: 107).

En el siguiente apartado analizo qué fuerzas desvela Pedro Miguel en el cura, y qué rostros muestra una relación afectuosa, dada la circunstancia que Pedro Miguel se encuentra accidentalmente con su hermano, quien decide llevárselo porque cree que las atenciones del cura hacia el gitanillo ocultan otras intenciones. Un nuevo rostro se desvela, la de un joven con gustos pretenciosos y rimbombantes, siendo apodado “El de las Alhajas”.

### **3.4. Íñigo Deusto ante las fuerzas pasionales que le desvela Pedro Miguel**

*Quien no sabe callar el secreto ni practicar la paciencia,  
no tiene que hacer más que desear la muerte. ¡He pasado  
la vida entera en la renunciación! ¡Y moriré privado de  
sus palabras! – Poesía oriental*

En el apartado analizo qué fuerzas desvela la relación afectiva entre Pedro Miguel en el sacerdote Deusto, y los rostros que muestra esa relación amorosa para comprender qué parte del conocimiento de sí mismo atraviesa la presencia del otro amado. La pasión es el tema central de la novela, pero esa pasión es dada por el deseo de procurar, cuidar y amar al Aceitunita. Esa pasión se refleja en su transición de “El Niño Jesús de la Palma” a su nueva etapa de joven rebelde: “El de las Alhajas”.

De acuerdo a mi lectura, existe un vacío y un secreto tempestuoso en el cura, que se proyecta en su mirada en relación con el Aceitunita, y provee de existencia al yo de ambos. Se trata de un signo vacío y fuerte a un depósito visual lleno de significancias ocultas, significancias secretas y seductoras que desafían los límites de ambos personajes. De principio el vacío como

fuerza pasional ante en el deseo de ser un padre ejemplar y el deseo de criar un hijo “ideal”, seguido del secreto como fuerza pasional ante el secreto en la máscara y el secreto en la muerte (Domínguez, 2001).

### **3.4.1. Íñigo Deusto ante sus vacíos pasionales**

Donde hay pasión hay seducción, hay deseo, y se funda en la atracción de lo mismo, mimética de su propia imagen o en el espejismo ideal del parecido con el Otro, es decir, la persona seducida encuentra en la otra que seduce lo que la seduce, es el único objeto de fascinación ante la mirada. Observo que en ambos personajes existe una conexión afectiva que hacen que miles de momentos intensos se desaten, y me permiten ver una primera vía del vacío pasional que ataca al cura y al gitano. En la pasión que proyectan los personajes yace un vacío, donde existe un almacén significativo que tratan de llenar con el encanto de ambos, la imagen del Otro amable de sí mismo (Baudrillard, 2011: 68).

El vacío seducido-seducidor se retrata cuando el Aceitunero, aun siendo el “Niño Jesús de la Palma” regresa a la propia Catedral después de tres años de ausencia al darse un respiro de Sevilla. El joven interrumpe el lugar colándose en el coro con su voz de gitano, vibrando todo el espacio de amor y esperanza a la vida, usando una vestimenta púrpura. El cura se siente penetrado por la imagen y voz juvenil como antes lo hacía, empuñando su batuta, reanuda su postura enérgica ya extinguida, como si un aire angelical recorriera su cuerpo:

Deusto no habría podido decir lo que pensaba, o más bien lo que experimentaba. Se sentía solo en su ideal, como si los demás, todos los demás, salvo él, hubiesen perdido la preciosa clave. Equivocado el que hubiese creído que aquella emoción, con que la voz, ya no pueril y todavía no viril, le removía las entrañas, provenía de un instinto mal sofocado de paternidad [...] Lo que cantaba para Íñigo Deusto era la incaducable inocencia del hombre, la inocencia inmarcesible del mundo [...] volvió a apretar el corazón de Deusto, como si su sueño pasase en las regiones inaccesibles y un tanto quiméricas de ese coro de catedral (D’Halmar, 2014: 120).

La seducción fragiliza al cura, pero no en una forma de debilidad, “fragiliza” porque proporciona fuerza pasional a partir de su vulnerabilidad. El jovencito lo deja sin protección, desnudo, y abierto al deseo total. Como menciona Baudrillard, “seducimos por nuestra

fragilidad, nunca por poderes o signos fuertes” (Baudrillard, 2011: 80), es decir, Deusto se deja seducir a partir de su fragilidad como un camino para conocer más del vacío que le obsesiona tanto, por descubrir que más se esconde en él<sup>109</sup>.

#### 3.4.1.1. Íñigo Deusto ante el deseo paternal

El deseo paternal del cura ha estado presente de manera prudente en el primer momento que el Aceitunita irrumpió la casa parroquial; desde darle un techo para pasar la noche, hasta introducirlo al coro de la iglesia para dar a conocer su extraordinaria voz entre los demás coristas. Es ahora cuando el vacío comienza a llenarse con más fuerza del deseo de paternidad, como aquel deseo del padre (no confundir con egoísmo) que pretende que el deseo propio se convierta en la medida del Otro, como a menudo hacen los padres cuando tienen planes de vida para sus hijos (Recalcati, 2018: 45).

Como menciona Recalcati, en palabra de Jean Paul Sartre, muchos padres tienen ya marcados los destinos para sus hijos, aunque los destinos no sean los más felices para ellos (Ibid., pág. 45), algo similar puede verse cuando un día Pedro Miguel, después de cubrir el coro con notas apocalípticas de angustia y serenidad un *Villancico de los ciegos* seguido por un *quem diligebat*<sup>110</sup>, es ovacionado por el Provisor haciéndolo arrodillarse ante el joven. Deusto al ver esta reacción se regocija como un triunfo propio hacia su alumno, mencionándole que el *quem diligebat* lo ha cantado como no se habría imaginado nunca. Su estudio coral ha valido la pena, y le piensa recompensar con algo que el joven desee, demostrando un rostro cuidador y paternal, pues su deseo se satisface a través del deseo del joven: lo que le llena al Aceitunita, llena el ser del cura; la vida de Pedro Miguel tiene mucho significado para la vida del cura (Recalcati, 2018: 21):

[...]

—¡Bah! —dijo, reanudando la marcha.

---

<sup>109</sup> Gerber referencia la novela *veinticuatro horas en la vida de una mujer* (1927) de Stefan Zweig para hablar de la pasión en el amor, en palabras del autor, y refiriendo a Freud, apela a reencontrar su mitad “perdida” para recuperar su supuesta unidad primera. El ejemplo me da pautas para ver aún más la relación afectiva que nace en Deusto como un tipo de amor idealizado, como el amor de padre e hijo. El objeto (la pasión) ha absorbido al yo, debido al Otro significante, es capaz de atrapar al sujeto apasionado y enamorarlo (Gerber, 2009: 97-118).

<sup>110</sup> Es una cantata referida a las festividades de San Juan Evangelista, donde narra la solitaria vejez de San Juan de Patmos, evocando la Última Cena, cuando, con su cabeza reclinada sobre el corazón de Jesús, le pregunta quién habría de traicionarle (D’Halmar, 2014: 121).

—¿No te atreves?

—¿Para qué? —exclamó con un dengue el Aceitunita—. ¡Si sé que *Amigote* no lo consentirá!

—Di, de todos modos.

—Nunca he ido al circo...

—Si no es sino eso.

—Pero queríamos fuéramos juntos.

Deusto Calló.

—¿Ve cómo era inútil? —corroboró el gitanillo.

—Espera —retuvo indeciso el cura—. Tendría que vestirme como tú. Podrían reconocerme.

—¡Bah! El circo está en mi barrio, donde nadie le conoce, y todo sería que Mónica se enterase.

Y estrechándose contra su compañero:

—No puede figurarse cómo lo deseo, no sé por qué, y cuánto me habría costado confesarlo si no me hubiese valido usted mismo (D'Halmar, 2014, pág. 123).

Esa mirada de paternidad, cuyo vacío oscuro se fragua a través de esa figura adoptiva, siente orgullo de haber criado a alguien tan talentoso como el gitanillo. El cura al aceptar ir al circo, se siente hinchado de sí mismo al mirar que ese niño, ya no es más un pequeño, ahora se muestra como un esbelto señorito, acentuando sus facciones con ese vestir negro, mientras se arregla la corbata. De la misma forma, el gitanillo percibe otra imagen de su acompañante, que se despoja de la vestimenta religiosa, no puede hacerse a la idea que ese hombre joven y airoso que está mirando es el sacerdote que había catalogado por viejo.

La paternidad va más allá de lo biológico en la vida humana, es decir, el padre no es el espermatozoide, la paternidad va más allá de la sangre; es asumir la responsabilidad (“sí, tú eres mi hijo”) tal y como lo hace el sacerdote al adoptar esa vida precaria del gitanillo (Recalcati, 2018: 22). La forma de adoptar el título imaginario de padre es una forma de humanizarse, vulnerabilizarse y desearse a partir de la mirada del Otro.

Es una forma de responder a una oscuridad, a una necesidad del jovencito por sentir cobijo y sentido a su propia vida con el simple hecho de ir acompañado por su tutor al circo. El regocijo de ver a Pedro Miguel, volviéndose más violento de alegría y ennegrecer sus ojos, le hace llenar tal vacío y procurar aún más al joven. De pronto, la figura del hermano mayor del gitanillo se presenta cuando un grupo de seguidores, dentro del circo, comienzan a saludar a Pedro Miguel por la fama que ha hecho, quien en sus manos le hace entrega de “El diario de la

noche”, donde se habla de la relación cercana de Deusto y “El de las alhajas”. El ademán incómodo hace que el jovencito regrese a sentarse a lado de su protector.

Desde ese instante, el cura siente una mirada penetrante, como una si “una sombra de pájaro” lo acechara. A pesar de toparse con el hermano en el circo, y verlos a ambos con ojos de desaprucho, hacen caso omiso, y deciden perderse bajo la luz del reverbero, aislándose en su silencio hasta llegar a la casa parroquial.

### 3.4.1.2. **Íñigo Deusto ante el deseo del hijo “ideal”**

Deusto, en su cargo de tutor, tambalea su sentir cuando complejiza el tema de ser padre para el jovencito. Ya no se trata únicamente la de un cuidador; interioriza tanto el deseo paternal que comienza a actuar como un educador asfixiante. “Los padres que actúan como educadores son los peores, son insoportables para los hijos”; no se trata de decirles a los hijos cuál es el sentido del mundo del bien y del mal, o de lo justo e injusto, más bien se trata de mostrar que se puede vivir con pasión y satisfacción en su vida (Recalcati, 2018: 25).

Así sucede cuando en un día de carnaval, Giraldo Alcázar, el escritor, invita a Pedro Miguel a formar parte de su comparsa, a lo que Deusto no tiene más remedio que aceptar, y darle permiso. Montados en potros cordobeses recorren Sevilla agitando un cetro con delirio, mientras que la Neva y la Niña de las Saetas los admiran, asomando sus mejillas rosas. Después de un rato, se topan con el Palmero, y deciden ir a casa del escritor a convivir y cantar villancicos al compás de manjares y licores. La noche se agudiza, y preocupa al cura:

Al alba, una especie de deber imperioso desveló a Deusto.

[...]

El hombre recaído en *trance*, como ninguno profundo, denominado Realidad, nuevamente era presa, pues de esa obsesión mal llamada conciencia. ¡Pedro Miguel! Recordó cómo Pedro Miguel saliera la víspera [...] Se vistió a tientas, en la incertidumbre del amanecer, y pasó a la habitación continua. La cama no había sido deshecha. El muchacho no había regresado aún.

Entonces, transido de frío, tomó un manteo y un bonete, para salirse al patio [...] vio asomar la figura vestida de blanco del Aceitunita y le vio detenerse sobrecogido ante su vista.

—Vete a dormir —dijo en voz baja—, que falta te hace, y no despiertes a Mónica (D’Halmar, 2014: 140).

A Deusto lo invade una incertidumbre de no saber el paradero del gitanillo, y por qué de pronto su actitud comenzó a cambiar desde su ida al campo hace tres años. En esa tutela sacralizada no hay garantía de felicidad para el joven, quien ahora se muestra excitado por vicisitudes y personas nuevas. El cura pudo labrar el terreno para proteger a su hijo idealizado, pero, aunque hiciese todo lo posible, nada garantizaba que el retoño en cualquier momento brotaría (Recalcati, 2018: 27-28).

Hay un párrafo en el libro *La fuerza del deseo* (2018) de Massimo Recalcati donde se menciona que la Biblia dice que el olor de un niño es siempre “olor a campo” (cf. Gen. 27,27), todos los niños tienen el mismo olor, lo cual los hace dóciles, que la presencia del padre en la noche les ahorra la angustia. Pero ese olor no es para siempre. En la adolescencia llegan otros olores: de hecho, una de las etimologías de la palabra “adolescencia” es “llegar a tener un olor propio”, olor de la transformación del cuerpo y el pensamiento, justo como pasa con el rostro de Pedro Miguel que ahora experimenta las mieles de la adolescencia (Ibid: 37).

Ese rostro ha cambiado de la víspera a éste que vuelve, vestido de árabe, parece mostrar otra etapa. No es el rostro con el cual Deusto se siente familiarizado, ahora lo mira como aquél macilento por el gas y estragos de la noche. Ese jovencuelo ha desafiado a su propio mentor al romper con las reglas impuestas; pero a pesar del suceso, en la seducción jovial todavía existe fuerza de atracción y de distracción en el vasco, pues ¿qué hay más seductor que el mismo desafío de la mirada? (Baudrillard, 2011: 78-79).

Desafío o seducción, es siempre enloquecer al Otro, pues tal es la fatalidad del desafío que hace que el cura siga enganchado al encanto de ese gitanillo azorado, pues ser seducido es ser desviado de su verdad, la verdad que atesora el sacerdote, y una nueva verdad flota en lo que antes se encontraba vacío, ahora se presenta como un secreto.

### **3.4.2. Íñigo Deusto ante el secreto pasional de “El de las Alhajas”**

En Deusto existe algo más allá del vacío donde se esconde un secreto que seduce, algo más que la figura paterno-filial que ha forjado. Es necesario descender y desgarrar lo que viene en la profundidad del ser, pues dentro del cura hay algo más recóndito que habita esa superficie, de las ropas religiosas, de la piel, y la apariencia pulcra, de lo sagrado y lo racional. El secreto seducido-seductor yace en una gruta inaccesible que se libera en máscaras, como dispositivo de

experiencia interior que permite fracturar los límites del ser y de la razón (Navarro, 2002: 124-125).

Pasará un tiempo para saber que la vida en San Juan ha cambiado, y ahora el Aceitunita ya no es un niño. Deusto lo entiende ahora. Ahora más alto, usa el cabello menos largo y distrae sus economías en baratijas doradas como adornos, de ahí su nuevo mote: “El de las Alhajas”. Se ha convertido en un seductor asiduo. Una noche de domingo, en las reuniones comunes para jugar ajedrez con su amigo Sem Rubí en el hogar parroquial, una incomodidad aturde repentinamente al pintor, cuando ve al joven con una sortija dorada, a sabiendas que le ha estado ocultando cosas al cura:

Maquinalmente, Pedro Miguel escondió la mano.

—Dacá, para admirar tu similor —insistió el artista alargando sus diestros dedos.

[...]

Como sobre ascuas, Pedro Miguel abreviaba su cena y se dispuso a dejar la mesa y el comedor.

(Deusto permanece callado)

—Hasta mañana, maestro.

—Con Dios, *Alhajita*, ¡qué buena estás tú! —recalcó el judío con un enganchamiento de nariz característico en él [...]

(Al otro día Pedro Miguel se dirige al taller de Sem Rubí para recibir sus clases de pintura)

—No hagas luz para lo que tengo que decirte. Acomódate cerca y trata de responderme —dijo el judío con desapego [...] Vamos por partes: ¿cómo puedes hacerte entretener?

—[...] Yo he aceptado un recuerdo de *ella*, que no tiene valor para mí.

—¡Golfante! — interrumpió el pintor, poniéndose en pie de un salto —, hablas como lo que eres, y no es sólo sortija: tus alfileres de corbata, todas tus alhajas, son verdaderas joyas.

[...]

—Mire usted “maestro”, y dejémonos de rodeos y evasivas. Mi porvenir no puede crecer a la sombra de un campanario; tampoco voy a depender de *las Neras* y los Alcázar, he frecuentado en secreto la academia de baile, y siempre en secreto [...]

—Sem Rubí, anonadado, no objetó nada (D’Halmar, 2014: 151-155).

En Deusto, el secreto se maneja como una cualidad que lo seduce, de lo que no puede ser dicho porque no tiene sentido decirlo, a pesar de ello, circula. El cura no le toma importancia de dónde han surgido tantos brillos en los dedos y cuello del jovenzuelo, él sabe que existe un secreto en el Otro, pero no lo quiere decir, y el gitanillo sabe que el cura sabe de éste, pero

tampoco corre ese velo. Ambos ocultan secretos que son incapaces de pronunciarse: la intensidad entre ellos no es otra cosa que un secreto del secreto (Baudrillard, 2011: 77).

El secreto en el deseo de ambos personajes, todo lo que pueda ser revelado, prefieren mantenerlo al margen de la mirada. No se trata de un significado del todo oculto, porque circula y pasa lo mismo con la seducción, pues ambos términos actúan a condición de no ser nunca dichos, siempre al margen del deseo. Ese secreto seduce al sacerdote aún más; acepta ese juego a despecho de la mirada, el gesto, el saber, los ojos mismos del Aceitunita (Ibid: 80).

De pronto, el secreto del joven es revelado, cuando en una tarde Sem Rubí le menciona a Deusto que su amado Alhajita, no vendría a pasar la noche en casa; tendrá una cita con Las Nevas, en especial con la Niña de las Saetas, quien se despide al fin de Sevilla, y en “Novedades” (un recinto teatral) es la presentación estelar de Pedro Miguel como bailarín y cantor. El sacerdote lleno de ansiedad recurre a la Campana, un teatro constelado de luminarias, penetra *La Maison de Danses*, y es ahí donde ve a su Aceitunita alzándose bailarín al compás con La Neva.

“Deusto no pudo más, desplomándose en su asiento, apoya la frente contra sus manos crispadas a la barandilla, y el corazón le late con un pulso sufriente” (D’Halmar, 2014: 159-160). Todo este tiempo el rostro que ha mirado, y en el cual sigue depositando su confianza se esconde tras una máscara desafiante, cuyos ojos titubeantes quedan clavados en la mirada de Deusto, y afligen la última estrofa del gitanillo con una voz dolorida surgiendo desde su interior.

#### **3.4.2.1. Íñigo Deusto ante el secreto en la máscara**

Ha llegado la Semana Santa, y las máscaras son partícipes para jugar con el secreto que los dos han estado ocultando. La mirada que revela el juego de las máscaras, mirada secreta, profunda y revertida, conduce a Deusto a su historia del *yó*, y muestra en lo que se ha convertido debido a la presencia/falta del Otro (Navarro, 2002: 149). Más que una alteración de los rasgos físicos, desgarran la integridad personal, al precio de una ruptura; le es difícil aceptar que el niño ya no le pertenece, y nunca le perteneció. El deseo en la pasión ha absorbido al *yó* del cura dejándolo completamente enamorado, ciego.

Después del suceso en el teatro, Deusto decide salir al patio, pues ha quedado nuevamente vacío, y a la Luz de la última bombilla, vio unidos a esa Neva y a ese Alhajita, acompañados de Giraldo Alcázar, esperando el automóvil que los llevaría a otro lugar más

íntimo. Rápidamente, el vasco apresura su paso para topar al gitanillo en la calle Amor de Dios, cuando a punto de subir al carro, susurra lo siguiente:

—¡Pedro Miguel! —llamó quedo.

[...]

Los labios de Deusto temblaban hasta impedirle añadir nada, pero sus manos trémulas trataron de arrastrar al muchacho, en una especie de delirio.

—¡Vente, vámonos! ¡Presto! ¡Antes que se percaten!

Parecía querer substraerle a ese algo que se lo había arrebatado y que no era otra cosa que la suerte. El mozo, que nunca lo había visto así nunca, sintió en su interior como una explosión de triunfo, de piedad y de miedo [...]

Pero los del carruaje se habían dado cuenta vagamente [...] Alguien se desprendió de la camarilla, y el cura Deusto reconoció al gitano de la noche del circo.

(El hermano mayor) Apartó con autoridad a su hermano menor y, plantándose delante del vasco, midióle insolentemente. Y éste, sin saber por qué, sintió vergüenza [...]

—Conque a dominarle, ¿eh? A secuestrarle para el fanatismo [...] No, señor cura. ¡Muchas gracias! Ahora que el verdadero amor lo ha encarrillado en el camino de los hombres, soy yo y ya no usted quien manda sobre él (D’Halmar, 2014: 161-162).

Deusto comienza a mostrar una máscara con un sentimiento secreto; pedazos se desquebrajan lentamente; el secreto de esa seducción está en la evocación y revocación del Otro, es decir, esa máscara seducida-seductora cae en un suspenso lento y poético “como la película de una caída o de una explosión en cámara lenta” (Baudrillard, 2011: 81). El cura se ve envuelto en desesperación, ya no puede mantener el orden de la pasión. Esa máscara de Deusto se aproxima lentamente a su propia muerte, ya que le es imposible mantener la mirada en el jovenzuelo, en imagen que lo fascina (Navarro, 2002: 150). Trata de mantener la compostura, pero el deseo le arrebató todo y lo encierra en un caos profundo. Ahora los lugares cruzan los límites, y los espacios sagrados se abren para que un mundo de emociones los corrompa: el desconsuelo, miedo, desesperanza, egoísmo, entre otras emociones se den a conocer (Aros, 2021: 56).

El deseo irracional ahoga al cura, a la vez que el carruaje se pierde a la distancia. Deusto lleva los dedos a la garganta y deshace su corbata que lo sofoca. Llegando a la Alameda de

Hércules, decide sentarse en un banco, mientras siente en el pecho aquel mismo ahogo, como si algo como una mano de niño estrangulase su corazón, como un pájaro<sup>111</sup>:

Tornó en llevarse las manos al corazón, y entonces palpó algo que parecía acorazarle. ¿Quién había puesto allí ese libro [...]?

El simple contacto de la *Imitación de Cristo*, olvidada desde quién sabe cuándo, en el bolsillo interior de esa americana, le reinfundió energía. ¡Dios no le había abandonado, pues! Consultó el oráculo [...]

“No hay que poner confianza en el hombre frágil y mortal, aunque sea útil y bien querido, ni has de tomar pena si te fuere contrario”.

“Porque los que son hoy contigo, mañana te desconocerán, o al contrario, que como en viento se vuelven”.

“Nada mancilla ni embaraza tanto cuanto el amor de las criaturas”.

Se alzó y se puso en marcha [...] (D’Halmar, 2014: 163).

Deusto encuentra calma al toparse con dicho libro, aunque el deseo es ineludible, lo seguirá a donde quiera que vaya, hasta romper por completo esa máscara, y asumir esa fragilidad que por tanto tiempo lo ha consumido. Asumir la fragilidad, la vulnerabilidad que lo ahoga es una forma de resignación, de aceptación, hacia un equilibrio temperado o hacia la muerte (Baudrillard, 2011: 80). A su regreso a la sacristía muy pálido, cual si no sintiera el cuerpo, y contra su costumbre, la gobernanta decide no hacerle preguntas. Ahora existe un vacío en la casa y un silencio raro en el sacerdote.

#### **3.4.2.2. Íñigo Deusto ante el secreto de la muerte**

El deseo es cuestión de vida o muerte: si me alejo mucho de mi deseo, de aquello que me mueve, me encuentro prisionero del sueño de otro, lo que enferma la vida, es decir, en el deseo de “El de las Alhajas” siempre hubo una sombra, huella o marca del deseo del Otro, que no le dejaba seguir su propio deseo (Recalcati, 2018: 40-41). El suceso lo lleva crear una doble vida sin que el cura se dé cuenta, donde los papeles parecen invertirse. Ahora es el cura quien sufre la partida del gitanillo llenando sus días de total perturbación.

---

<sup>111</sup> La presencia del pájaro es recurrente cada vez que algo aflige a Deusto. En el cristianismo es una alegoría a un camino espiritual, a un canto de humildad, como si esa misma imagen jovial del Aceitunista se metaforiza para recordarle al cura lo mucho que representa en su vida.

Una mañana soleada, decide entrar medio ciego a la penumbra de la iglesia, y entrar al confesionario. Una sombra de pronto lo envuelve y siente que se apodera de su mano donde tenía el breviario, se trata de una gitana que decidió pasar por el Oratorio de Cristo de los Afligidos. Era una mujer casi negra, vestida de rojo y con un pañuelo amarillo en la cabeza, ni vieja ni joven, como reconocida por el viento y el sol, una verdadera cerámica de los hornos de Triana, enfardelada en la bandera española. Con su impronta visita, trae consigo un mensaje que marca el destino del vasco:

—Tienes una *duquita jonda* —le dijo casi al oído una voz cómplice—. Déjame entrar a tu casa, y te diré lo que te ha pasado y lo que se te aguarda.

[...]

—¿Por qué tiene miedo, padre cura? [...]

¿Cómo cedió el sacerdote? [...] Una vez en el comedorcito, herméticamente cerrado contra los insectos, en la frescura de la semiobscuridad [...] la gitana extendía sobre la mesa una sucia baraja.

—Este eres tú —decía la maga— porque es un rey, y tú eres un hombre sabio y santo; pero esta sota de espada puede ser una niña o un joven. ¡Ah! ¡Fíjate! Se ha dejado prender en la trampa urdida por tres mujeres [...] Ahora está triste y arrepentido, y ahora... Pero, ¡el pobrecito!, en torno suyo ronda la muerte [...] ¡Es terrible verle tan jovencillo, bajo semejante amenaza!

Se volvió a detener como exhausta. Entonces se tornó hacia el cura y, con un gesto de escamoteo, volvió a cogerle la mano y a acercarla a sus ojos. Bruscamente la soltó, como si hubiese leído en ella algo que la intimidaba [...]

—Déjeme salir —cuchicheó infantilmente—. Y si me das guita, rogaré por ti, padre cura.

Deusto la vio alejarse [...] (D'Halmar, 2014: 172-173).

El secreto que tanto había guardado ahora lo descubre una desconocida, y lo más curioso es que sucede en el comedorcito donde tantas complicidades surgieron. La muerte no es un destino objetivo, sino una cita, un aviso a lo que puede pasar. La muerte misma que se anuncia en la baraja es sólo un elemento inocente, que provoca cierta ironía secreta (Baudrillard, 2011: 72). Lo que fascina al cura es la muerte misma a manera de azar y, sobre todo, que el gitanyillo siga apareciendo como imagen totalitaria en su vida de la cual no puede apartarse.

Al llegar la Semana de Pasión, una noche de miércoles Santo después de varios días, por fin se presenta en la parroquia Pedro Miguel ante el cura. Ambos suponiendo una gran alegría, pero ahora se quedan frente a otro, cohibidos, como si fuesen dos extraños. El Alhajita le pide

permiso a Deusto para quedarse en el coro, ya que los Tres Magos Ciegos<sup>112</sup> no pueden descubrirle. Lentamente, Pedro Miguel se acerca a él, y se deja caer a sus plantas, permaneciendo casi inmóvil quebrantando ahora la máscara salvaje del jovenzuelo. Ahora el cura actúa con desprecio, y las miradas deciden alejarse una vez más, pretendiendo que los ojos negros y los ojos verdiazules nunca se han mirado antes. El cura saborea el momento como algo delicioso y a la par terrible (D’Halmar, 2014: 181-198).

El final del tempestuoso lazo afectivo acontece cuando un día “El de las Alhajas” decide ir por sus cosas a la casa parroquial, escurriéndose con el permiso de Mónica. Al comunicarle lo sucedido a Deusto (quien se encontraba sentado en su sillón), se queda callado como de costumbre, aunque de pronto un deseo terrible se apodera de él corriendo hacia el destino del joven. Mónica, sin poner resistencia, le comenta que se dirige a la estación de trenes, y el cura sin pensarlo decide alcanzarlo:

Y de pronto se felicitó porque, todavía haciendo comprobar su billete, aparecía en la entrada Pedro Miguel. Le dejó avanzar; le dejó escoger su rincón cerca de la portezuela, en una segunda clase [...] Y sólo entonces, con el pie en el estribo, llamóle golpeando el cristal [...]

—Baja tu equipaje y volvámonos a casa —dijo dulcemente Deusto.

[...]

—No puede ser; esta vez ya no puede ser.

—¿Te vuelves con ella? (Hablando de La Neva)

—¡Con ella! —exclamó en un sincero arranque el gitano [...] Me voy sobre todo porque “lo nuestro” como me lo hizo usted sentir anoche, no podía ya prolongarse.

Con un ardiente reflejo en los ojos, una vibración en la voz [...] (Pedro Miguel) se inclinó hasta rozar su oreja.

—Dime —afirmó más bien que interrogó—, ¿has sabido nunca cómo yo te quiero?

Deusto le puso las dos manos en el pecho para rechazarle.

—Ahora lo sé, y, por piedad, no lo digas. ¡También he visto claro en mí!

—¿Y...?

El vasco levantó simplemente los ojos [...] con la misma expresión con que se habían absorbido el uno al otro [...] Fue un destello. Era su última mirada a la vida (D’Halmar, 2014: 211).

El tren se aleja, y en esa amarga despedida se va el amor de su vida, la única persona con quien se sentía pleno. El gitano le grita a lo lejos, pero el cura no puede oírle; se pierde entre el

---

<sup>112</sup> El trío coral del recinto.

gentío y camina sin rumbo fijo. ¿De dónde surge el deseo borrascoso hacia un jovencito que conoció en un día sevillano cualquiera?, el deseo por sobreproteger al joven, recae en más que un deseo por ser un padre ejemplar, se trata de una pasión al prójimo cuya niñez es una remembranza a una infancia posiblemente perdida. Deusto ha visto en el Aceitunita mucho de él, pero también en el secreto hay rastros de aquello que desconoce de sí, y a la vez le atrae.

El prójimo, Pedro Miguel, se muestra como Otro Deusto, como un espejo reflejante por el parecido, en el Otro hay una pasión que es total, es una auto seducción total con el Otro. Hay una lucha interna de la cual ya no puede escapar (Baudrillard, 2011: 163). Deusto queda perplejo, muerto en vida. Sus extremidades avanzan sin reconocimiento, encaminándolo a los rieles del tren, mientras tararea la marcha religiosa de Loyola. Dicha cantata le hace recordar su infancia lejana, mientras los rieles comienzan a temblar por el próximo tren que se aproxima. El silbato cercano le advierte, pero el vencido cura lo ignora esperando el funesto desenlace.

El canto prisionero de Loyola se convierte en una metáfora de rebeldía y oración, pues “son una apertura al mundo. La rebeldía es gritar: “¡Basta!, ¡Ya no puedo continuar así! ¡No puedo seguir adelante así! Necesito un mundo nuevo.” La oración también es en el fondo, una invocación al mundo nuevo” (Recalcati, 2018: 62). La pasión, el deseo ahora muestra el verdadero rostro del cura, pues es ahí donde realmente se juega el límite del cuerpo entre la vida y la muerte. El gitanillo por su parte también sufre, es un candor que le inquieta, que lo saca también de su razón, es un deseo donde la mirada lo sitúa en otra dimensión. El mirar se vuelve difuso cada vez que se aleja más y más, asemejando esa pasión hacia al cura como El Sagrado Corazón de Jesús, al amor divino y místico que se entregó desde que fue un niño.

A lo largo del capítulo, la muerte se vuelve el epítome una vez más en *Muerte y Pasión del cura Deusto*; la seducción se resuelve con el crimen o muerte del objeto o sujeto: volver al Otro loco. El encanto con el que se mueve el gitanillo es un juego mortal que designa la muerte de Deusto, no en forma orgánica, sino necesaria a consecuencia de una regla del límite que ambos decidieron cruzar. La muerte, como menciona Baudrillard, “es todavía lo que está en juego en cualquier pacto simbólico, sea el del desafío, el del secreto, el de la seducción o, incluso, el de la perversión” (Baudrillard, 2011: 117).

## Conclusiones

A lo largo de la Tesis de Maestría, me he dedicado a analizar a los personajes de “El viejo” en *El uranista* y el sacerdote Íñigo Deusto en *Pasión y muerte del cura Deusto* como territorios en cuestión; me he percatado que existen múltiples imágenes del cuerpo, y que no sólo se instaura en un cuerpo anatómico o biológico, también existe un cuerpo de las sensaciones que se instaura por medio de imágenes subjetivas, y se puede analizar desde las experiencias, vivencias y sentimientos en relación con los otros.

Dentro de las líneas de reflexión en los marcos que he desarrollado, encuentro que la concepción del cuerpo se confronta desde dos vías, la primera es a partir de la imagen que vemos en el espejo, tal cual la percibimos con los ojos (apreciamos aquello visual), y la segunda se forja a partir de la imagen mental de las sensaciones que percibimos en ese momento (apreciamos aquello no visual). Las dos imágenes me permitieron ver que el yo en mis personajes es una fusión de ellas, y es la percepción del cuerpo que está en constante cambio, nunca fija, y se muestra fragmentada o fantaseada.

La esencia del yo siempre es atravesada por el deseo del inconsciente; la apreciación de ciertas imágenes no se da de manera habitual, pues el deseo de ambos personajes atraviesa la mirada en aquello que los atrapa. Hacer el análisis entre visión y mirada, fue gratificante como medio de significados y el asunto en la selección de las personas. Quise traer a discusión a estos dos personajes complejos, pues la edad de ambos parece ser un constructo moral y social que delimita algunas acciones o aproximaciones dentro de las novelas. El fin de mi trabajo, no pondera las etiquetas de sexo o género a los personajes principales, pues encasillarlos no me hubiese permitido abordar la interioridad de ellos, desde lo que son y la forma en que se expresan: solo cuerpos.

*El uranista* me ha permitido explorar el mundo de “El viejo”, un señor de unos sesenta años, ilustrador metódico, pulcro, con manías íntimas, y gran afinidad por coleccionar rompecabezas relacionadas al arte, y poseer jóvenes por medio de la mirada. En un momento tuve que afinar mi mirada en el texto que se mostraba ante mí, ya que estaba dejando de lado algunas características que el mismo viejo escondía al lector. La mirada del protagonista se centra en imágenes que le hacen desear y gozar. El deseo en la mirada de “El viejo” se funda en las particularidades corpóreas y dispositivos erógenos que conforman a los jóvenes.

De ahí mi insistencia, de acuerdo con Nasio, en mostrar que las imágenes inscritas en el inconsciente se les denominan imágenes fálicas o imágenes fascinantes. No refiere exclusivamente a la forma de un falo (un pene erecto o una vagina), sino a lo fulgurante y potente que es la inscripción de esa imagen en “El viejo”: una playera con manchas de sangre, el olor a menta que despide su joven compañero de trabajo, las costillas que se despliegan en “El joven del torso desnudo”, el vello púbico de algún joven en el baño o unos niños bañándose en una alberca inflable en la portada de una revista. Toda forma imaginaria que se perciba por los sentidos, sean táctiles, sonoras o visuales da lugar a una imagen fálica (imagen fascinante), y es allí donde se reconoce el *yø* del protagonista; es el momento cuando más se siente vivo.

*Pasión y muerte del cura Deusto* también me ha permitido explorar el mundo del sacerdote Íñigo Deusto, un hombre de unos treinta años, que al igual que “El viejo” comparten ciertos gustos por la pulcritud. El cura se maneja como alguien educado, buen oyente, consejero y un fiel servidor a la parroquia sevillana. Deusto, a diferencia de “El viejo”, no es del todo consciente de sus emociones; su deseo despierta cuando conoce al pequeño Pedro Miguel a las afueras de la catedral. El cuerpo erógeno del cura, abierto a las sensaciones, se ve atraído por lo pícaro y galán de “el Aceitunita”, demostrando una vez más que el deseo no respeta límites.

En su reserva de sacerdote, se da el permiso de crear un vínculo afectivo y parental con el niño, así su deseo puede desplegarlo libremente a su cuidado y protección. La novela demuestra que los lazos que el *yø* se forjan con el Otro, son fundamentales para darle existencia al ser. El deseo en este caso, se refuerza constantemente con la mirada del Otro, y aún más en la triada Mónica-Deusto-Pedro Miguel, pues ellos han forjado el hogar, el imaginario donde el uno no puede vivir ni existir sin el otro.

El *yø* me ha llevado a explorar una parte del cuerpo erógeno de los protagonistas, y es por medio del deleite de imágenes fálicas que se impregnan en el inconsciente, dada la mirada que recorre centros comerciales, alguna plazoleta ya conocida, o se refugie en los muros de un templo santo para hacer estallar el goce. En las muchas manifestaciones sensoriales que “El viejo” o el cura Deusto pueden manifestar, saben que deben llevarse el secreto, el mutismo, acorde a la regla, al juego de la seducción. Las novelas me han demostrado que el deseo mantiene vivo al cuerpo, pero en esa vivencia también existe un peligro que debemos afrontar; si nos dejamos llevar, entramos a un proceso vicioso y manipulador que nos orilla lenta o fugazmente

a la muerte, ya sea orgánica o simbólica. La mirada puede ser tan poderosa en el cuerpo del seductor, como quien se deja seducir, llevando a los personajes al límite de la razón.

La fuerza pulsional, esa pulsión erótica con la que se mueven ambos personajes es mucho más que una esencia débil, caótica o imaginaria, es una esencia que se sostiene en la afirmación en que los seres humanos actuamos siempre movidos por los impulsos momentáneos, por la voluntad de la conciencia y los límites de la inconsciencia. La fuerza sensorial ignora las causas, el camino o encubrimiento con las que el deseo arrastra a los protagonistas, llevándolos a la tragedia. El deseo en la mirada por poseer esos cuerpos jóvenes se vuelve una sentencia, una dinámica en ese teatro que opera como el único lugar donde más y más yace la existencia del ser. Ambos personajes están en contención total, y entre más contención hay, mayor es el sufrimiento que experimentan.

El tema de la madre también es fundamental en ambas novelas, pues queda claro que la figura maternal es aquella que califica, cuida, protege y forja la concepción del *yo* en los protagonistas, ausentes de sus padres, la madre se juega como el centro estructural del hogar, y de la existencia misma. Esas figuras de mujeres cuidadoras, también muestran figuras femeninas instauradas en el poder a través de la palabra, de la voz: una madre controladora se visibiliza en las vidas de “El viejo” y Deusto, como aquella necesidad de forjar hombres de bien, debido a la ausencia física y emocional de los padres invisibles en los espacios domésticos, en la crianza de hijos, propiciando así, a la enunciación de mujeres omnipresentes. Son madres superyoicas, vigilantes del orden castrante, cuyas vidas no tienen sentido si el amor no se libera en formas cuestionables, oscuras y encerradas para con el Otro (Luna: 2001:37-40).

Pude notar que ambos personajes cuentan con una estructura perversa, pues la identidad se relaciona como un doble enunciado: revela un deseo avasallador con el Otro, y revela una castración (contención) hacia ese deseo. Es decir, la imagen fálica de “El joven del torso desnudo” se encarna tanto en “El viejo” que muestra la verdad sobre ese deseo reprimido. Ya no puede dejarlo de lado y pone en peligro su elaboración fantasmática, aquella que le dicta cómo vivir y comportarse en un mundo. La atención detallada con la que mira el personaje las costillas, o las gotas de sudor dice de un personaje complejo con una estructura perversa.

De igual manera, El cura Deusto da muestra de esta estructura, cuando deposita su atención ante esa imagen poderosa y fascinante del Aceitunita: sus rizos dorados, su piel morena, sus ojos verdiazules o su voz. Para que su deseo fluya, es necesario depositarlo en un lugar para

hacer estallar el goce; entre más prohibido sea el modelo o sujeto, más se aprehende en esa diferencia deseante y desafiante. En ambas narrativas es posible entrever esa identificación perversa, donde el objeto de deseo no se fija en la falta del pene en el Otro, se reconoce en la percepción sensorial que ejerce el Otro, o sea, recurre a “algo otro”, a una parte del cuerpo, o dispositivo que conforme la imagen erógena de ese cuerpo, confiriéndole un gran significado a ese imaginario que oscila entre la aceptación y la negación del placer. Esta estructura me posibilita ver cómo y por qué “El viejo” y el cura Deusto viven condenados a vivir y soportar las angustias que la seducción maneja en su función de velo, suprimiendo toda ley ética o moral (Pardo, 2006: 169-193).

Este arduo trabajo, me ha permitido adentrarme a algunos momentos dentro del psicoanálisis y de la filosofía, donde pude revisar vertientes en torno al cuerpo, la mirada y la seducción para reforzar los trabajos literarios que aquí presento. El propósito de este trabajo es mostrar una nueva lectura a las novelas catalogadas como “homosexuales”, “homoeróticas” o “disidentes”, y que a veces las etiquetas sexo-genéricas enfrascan, haciendo imposible un nuevo análisis de la pasada y nueva literatura. Es demostrar que una obra es capaz de ser estudiada por diferentes andamiajes. Gracias a esta investigación, mi cuerpo, mi mirada y mi deseo los internalizo, y cuestiono hasta donde mi conciencia me lo permite.

## Bibliografía

- Aros, L. P. (2021). “El deseo como emplazamiento geográfico en Pasión y muerte del cura Deusto de Augusto D’Halmar”. *Revista Historia Autónoma*, N. 19, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España, pp. 48-59.
- Baudrillard, J. (1989). *Cool memories I (1980-1985)*. Editorial Anagrama, Barcelona, España, pág. 104.
- Baudrillard, J. (1988). *El otro por sí mismo*. Editorial Anagrama, Barcelona, España, pág. 42.
- Baudrillard, J. (2005). *De la seducción*. Editorial Catedra. Madrid, España, pp. 17-176.
- Baudrillard, J. (2009). *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. Siglo XXI de España Editores, S.A. Madrid, España, pp. 155-83.
- Blum, V. L. (2007). *Vidas de catálogo*. Fondo editorial Tierra Adentro. México, D.F., pp. 12-13.
- Braunstein, A. N. (2008). “Parte II: Sujeto de la conciencia, sujeto del discurso, sujeto”, *en Hacia una teoría del sujeto. Psiquiatría, teoría del sujeto, psicoanálisis*. Siglo XXI Editores. México, D.F., pp.76-111.
- Cenci, W. (2016). *Baudrillard y el cuerpo. Metamorfosis, metafísica y simulación*. Nueva editorial Iztaccíhuatl, S.A. de C.V., Naucalpan, Estado de México, México, pp. 27-186.
- Cernuda, L. (1973). *Poesía completa*. Barral Editores, Barcelona, España.
- Cuenca, E. A. (1998). “Educación de la mirada”. Universidad Autónoma de Madrid. Departamento de Didáctica y Teoría de la educación, pp. 155- 156.
- D’Halmar, A. (2014). *Pasión y muerte del cura Deusto*. Editorial MAGO, Santiago de Chile, pág. 219.
- Dor, J. (2009). *Estructura y perversiones*. Editorial Gedisa, Madrid, España, pp. 128-131.
- Fernández, C. Rodolfo. (2002). “Luis Cernuda... entre el deseo y la realidad”. *Revista Pensamiento Actual* N. 5, Universidad de Costa Rica, pp. 4-8.

- Domínguez, R. H. (2001). “La pasión y muerte del cura Deusto: el deseo suprimido” en Augusto D’Halmar: La disolución del sujeto. Sección Textos en Revista Cyber Humanitatis, n. 18, Universidad de Chile, Santiago de Chile, Chile.
- Donoso, J. (1981). *El lugar sin límites*. Editorial Bruguera, Barcelona, España, pp. 100-170.
- Echeverri, R. y Gustavo C. (2011). “Espejos: transparencia, reflejo, contradicción e interacción”. Revista Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, Pontificia Universidad Javeriana, Vol. 6. N. 1, Bogotá, Colombia, pág. 72.
- Estañol, B. (2012). “El que camina a mi lado: El tema de El Doble en la psiquiatría y en la cultura”. Conferencia magistral dictada el 14 de octubre de 2011, dentro de la XXVI Reunión Anual de Investigación del Instituto Nacional de Psiquiatría Ramón de la Fuente. Revista Salud Mental, Instituto Nacional de Ciencias Médicas y Nutrición Salvador Zubirán, Vol. 35, N. 4, Tlalpan, D.F., pp. 268-269.
- Fernández, C. R. (2002). “Luis Cernuda... entre el deseo y la realidad”. Universidad de Costa Rica. República de Costa Rica, Vol.3 Núm. 4, pp. 2-9.
- Frezza, L. (2010). “Capítulo XIII. La imagen como sueño” en *La metamorfosis del deseo*. Editorial UOC, Barcelona, España, pág. 261.
- García, A. A. y Sabido, R. O., coord. (2014). “Cuerpo y afectividad en la sociedad contemporánea. Algunas rutas del amor y la experiencia sensible en las ciencias sociales”. Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Azcapotzalco, México, D.F., pág. 11.
- García, C. Francisco J. (2013). “Análisis del concepto de deseo en Platón, Freud y Lacan frente a la crisis del sujeto contemporáneo”. Tesis de Doctorado. Universitat de Barcelona, Facultad de filosofía, Departamento: Història de la Filosofia, Estètica i Filosofia de la Cultura, Barcelona España, pág. 157.
- Gerber, W. D. (2019). “La pasión, un empuje a la pérdida”. Revista Tramas, n. 51, UAM-X, Ciudad de México, pp. 97-118.

- Gómez, R., et. Al. (2016). “El jorobado de la iglesia. El personaje carnavalizado como identidad discursiva en *Los almuerzos* de Evelio José Rosero Diago”. Revista Folios, No. 43, enero-junio, Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, Colombia, pp. 17-25.
- González, de A. L. (1981). *El vino de los bravos*. Editorial Katún. México, D.F., pág. 162.
- Le Breton, D. (2007). *Adiós al cuerpo*. Editorial La Cifra Editorial. México, D.F., pág. 32.
- Le Breton, D. (1995). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Editorial Nueva Visión, Buenos aires, Argentina, pág. 7.
- Luna, M. M. (2001). “Maternidad y literatura. Blanca Aurora Mondragón, Verónica Olguín y Flor Cecilia Reyes”. Revista La colmena No.32, octubre-diciembre. Autónoma del Estado de México, pp. 37-40.
- Mann, T. (2008). *La muerte en Venecia*. Editorial Edhasa, Barcelona, España.
- Miranda, R. L. (2004). *Representación y funcionalidad del cuerpo humano en la literatura española medieval*. Editorial Santa Rosa, La Pampa, Argentina, pp.16-36.
- Nasio, J. D. (2001). *La mirada en Psicoanálisis*. Gedisa editorial, Barcelona, España, pp. 17-145.
- Nasio, J. D. (2008a). *Los gritos del cuerpo: psicomática*. Paidós Editorial, Buenos Aires, Argentina, pp. 29-158.
- Nasio, J. D. (2008b). *Mi cuerpo y sus imágenes*. Paidós Editorial, Buenos aires, Argentina, pp. 10-163.
- Navarro, G. (2002). *El cuerpo y la mirada: Desvelando a Bataille*. Anthropos Editorial, Madrid, España, pp. 22-150.
- Ojeda, A. J. (1975). “Mapache” en *Personas Fatales (Cuentos, 1975)*. Editorial Fontarama. México, D.F., pág. 76.
- Panini, L. (2014). *El uranista*. Tusquets Editores, México, D.F., pág. 202.
- Pardo, F. M. (2006). “La perversión como estructura”. Límite. Revista de Filosofía y Psicología, Universidad Andrés Bello, volumen 1, N. 13, pp. 186-190.
- Peled, C. R. (2018). “Miradas: Una cronología de reflejos entre cuerpo y alma en un diálogo multicultural con la literatura hebrea de la península inérica medieval. Las miradas en “Flores y Blancaflor”, “La historia de Yoshfe y sus dos amadas” y “La historia de Sahar y Kimah” de Yaacov ben Elazar: entre posesión virtual y reflejo psicológico-

espiritual”. Revista proyecto DHuMAR, Humanidades Digitales, Edad Media y Renacimiento. No. 74, Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, España, pp. 37-55.

- Pereira, A. (2018). “Entre el amor y el deseo”. Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, Revista Literatura Mexicana, vol. XXX, núm. 2, Ciudad de México, pp. 63-70.
- Poblador, C. A. (2016). “El homoerotismo en la obra literaria de Juan Gil-Albert: Herácles y Tobeyo o del amor”. Tesis para optar al grado de Maestro en Filología Hispánica. Universidad Zaragoza. Zaragoza, España, pág. 44.
- Poblete, A. P. (2012). “La función de la mirada en la cuentística de Francisco Tario”. Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Revista Literatura Mexicana, vol. XXIII, núm. 2, Santiago, Chile, pp. 97-110.
- Recalcati, M. (2018). *La fuerza del deseo*. Ediciones Spirito. Pág. 62.
- Rotemberg, H. (2006). *Estructuración de la subjetividad. En busca de una integración teórica*. Ediciones del Signo, Argentina, pp. 9-126.
- Roudinesco, É. (2009). *Nuestro lado oscuro: una historia de los perversos*. Editorial Anagrama, Barcelona, España, pp. 87-114.
- Rowling, J.K. (2000). *Harry Potter y la piedra filosofal*. Emecé editores. Barcelona, España, pp. 146-147.
- Romero, G. Y. J. (2016). “El jorobado de la iglesia. El personaje carnavalizado como identidad discursiva en Los almuerzos de Evelio José Rosero Diago”. Revista Folios, Universidad Pedagógica Nacional. República de Colombia. Núm. 43, enero-junio, pp. 17-25.
- Sacks, O. (2011). *Los ojos de la mente*. Editorial Anagrama. Barcelona, España.
- Segura Gutiérrez, J. M. (&) Romero Rodríguez, D. K. (2022). “Apuntes filosóficos sobre rostro, deseo y subjetividad”. Cuadernos de Filosofía Latinoamericana, Vol. 43, N. 127, Universidad Santo Tomás, Bogotá, Colombia, pp. 104-107.
- Serra, J. P. (2015). “Zweig, Stefan: Confusión de sentimientos. Apuntes personales del consejero privado R. v. D. Trad. De Joan Fontcuberta”. Revista de Filología Alemana, Vol. 23. Universidad Complutense de Madrid. Madrid, España, pp. 233- 299.

- Serrano et al., (2011). “De la mirada y la seducción”. Revista Límite, vol. 6. Núm. 24, Universidad de Tarapacá, Arica, Chile, pp. 69-82.
- Soní, S. A. (2009). “La figura de la madre en la poética vallejana Trilce”. Revista Argumentos, vol. 22, n. 60. Ciudad de México, pp. 169-174.
- Tario, F. (2003). *Cuentos completos, 2 vols.* Editorial Lectorum, México, D.F., pp. 94-95.
- Tesone E. Juan. (2011). *En las huellas del nombre propio. Lo que los otros inscriben en nosotros.* Letra Viva Librería y Editorial, Buenos Aires, Argentina, pp. 14-71.
- Unzueta y Lora. (2002). “El estatuto del cuerpo en psicoanálisis”. Revista Ajayu, Órgano de Difusión Científica del Departamento de Psicología UCBSP. Universidad Católica Boliviana, vol. 1, N. 1, La Paz, Bolivia, marzo, pp. 1-19.
- Vicente F. (2010). “El espejo y el doble: la alteridad entre la fusión y la escisión”, en: Laura Borrás y Raffaele Pinto: *La metamorfosis del deseo.* Editorial UOC, Barcelona, España, pág. 125.
- Zweig, S. (2012). *Confusión de sentimientos.* Editorial el Acantilado, Barcelona, España, pp. 18-92.

## Bibliografía online

- (<https://www.rae.es/tdhle/anatom%C3%ADa> [10 de marzo de 2020]).
- (<https://dle.rae.es/mirar?m=form> [01 de abril de 2022]).
- (<https://dle.rae.es/seducir?m=form> [01 de abril de 2022]).
- (<http://www.revistavirtualia.com/articulos/750/destacados/modalidades-del-objeto-en-un-psicoanalisis> [05 de abril de 2022]).
- (<https://theliberationofart.wordpress.com/2017/02/22/joaquin-sorolla-el-bano-del-caballo-1909-museo-sorolla-madrid/> [09 de noviembre de 2022]).
- (<https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/goya/goya-en-la-calcografia-nacional/desastres-de-la-guerra> [07 de septiembre de 2022]).
- (<https://www.patrimoniodesevilla.es/la-adoracion-de-los-reyes-magos-en-la-puerta-de-palos-de>

[lacatedral#:~:text=La%20Puerta%20de%20Palos%20se,Magos%2C%20obra%20de%20Miguel%20Perrin](#) [22 de febrero de 2023]).

- (<https://dle.rae.es/galop%C3%ADn> [22 de febrero de 2023]).
- (<https://dle.rae.es/apoplej%C3%ADa> [09 de marzo de 2023]).