



UN VOYEUR LITERARIO. “EL GATO”, DE JUAN GARCÍA PONCE

A literacy voyeur. “The CAT” by Juan García Ponce

MARITZA M. BUENDÍA

Universidad Autónoma de Zacatecas, México

KEYWORDS

*Hermeneutics
Symbol
Interpretation
Symbolic texture
Voyeur*

ABSTRACT

Since some years ago, the hermeneutics of Paul Ricoeur has been worked, studied, and spread in Mexico, especially by Doctor Gloria Prado, which can be noted in her book “Creation, Reception and effect. A hermeneutic approximation to the literary work” (1992), as well as her article titled “Neohermeneutics and Literary Theory. Literature, philosophy and other disciplines” (2009). In both writings, Prado establishes five hermeneutic levels as a method of literary analysis which permits the identification of the symbolic texture of a text. Starting from here, in hand with Ricoeur and Prado, and without leaving to the side the dialogue with other thinkers José Ortega and Gasset, Hans George Gadamer and Pierre Klossowski, I propose to conduct a hermeneutic analysis of the story, “The Cat”, (published in 1972 in “Encounters”), from the Mexican writer, Juan García Ponce, located in the named Half Century Generation: the generation which in its majority, is influenced by the work of Octavio Paz and George’s Bataille.

PALABRAS CLAVE

*Hermenéutica
Símbolo
Interpretación
Textura simbólica
Voyeur*

RESUMEN

Desde hace años, la hermenéutica de Paul Ricoeur ha sido trabajada, estudiada y difundida en México, de manera especial, por la doctora Gloria Prado, lo que se puede constatar en su libro “Creación, recepción y efecto. Una aproximación hermenéutica a la obra literaria” (1992), así como en su artículo titulado “Neohermenéutica y teoría literaria” (Neohermenéutica. Literatura, filosofía y otras disciplinas, 2009). En ambos escritos, Prado establece cinco niveles hermenéuticos como método de análisis literario que permiten identificar la textura simbólica de un texto. A partir de ello, de la mano de Ricoeur y de Prado, y sin dejar de propiciar el diálogo con otros pensadores como José Ortega y Gasset, Hans George Gadamer y Pierre Klossowski, me propongo llevar a cabo un análisis hermenéutico del cuento “El gato” (publicado en 1972 en Encuentros), del escritor mexicano Juan García Ponce, ubicado dentro de la denominada Generación de Medio Siglo; generación que, en su mayoría, se ve influenciada por la obra de Octavio Paz y Georges Bataille.

Recibido: 22/ 04 / 2022

Aceptado: 27/ 06 / 2022

1. Aspectos hermenéuticos

En “Comentarios al Banquete de Platón”, José Ortega y Gasset expone las dificultades de la lectura. Una lectura cabal sólo es posible cuando el lector tiene ante sí al autor del texto, entonces –a través de sus gestos, de su tono de voz, de su físico– puede comulgar con su intención y establecer un diálogo en vivo, donde uno responde y el otro contradice o acepta: “la ausencia del dicente deja [...] la palabra escrita descoyuntada del complejo expresivo que era el cuerpo de aquél” (1962, p. 167). Por tal motivo, el texto, ausente de su autor, está mudo.

Asimilo entonces la raíz de mi problema: es imposible ya dialogar con Juan García Ponce, nunca, en vivo, conoceré su tono de voz, ni sabré de los movimientos de su rostro ni de sus manos. Mi tarea es dialogar con los muertos, rescatar la voz de los libros, darle vida a su silencio. En mi papel de lectora e intérprete, soy yo quien propone nueva vida. “El libro entero es [...] equívoco”, aclara Ortega y Gasset (p. 166), por esta situación. La comprensión de un texto escrito parte de esta equivocidad. Desprovisto del cuerpo de su autor, no queda más remedio que tomar al texto escrito como si de un cuerpo se tratara y, así, escuchar entre líneas cada uno de sus guiños. El diálogo es con el texto porque, como dice Paul Ricoeur, “el rebasamiento de la intención por el sentido significa, precisamente, que la comprensión se lleva a cabo en un espacio no psicológico y propiamente semántico que el texto ha forjado cortando los lazos que lo unían a la intención mental de su autor” (1999, p. 88).

De tal suerte, el objetivo de la hermenéutica —el texto mismo— se muestra evasivo. A diferencia de la semiótica que demanda hacer ciencia de la literatura y que incluso propone metodologías para analizar al texto, la hermenéutica indaga sobre su constitución sin llegar a una respuesta concreta y oscila en ambos polos: a veces se aproxima al arte, a veces a la ciencia. Cuando de hermenéutica se trata, el analista se enfrenta a una mayor “libertad”, y la “libertad” asusta: se mueve en el campo de las ideas muy cercanas al discurso filosófico. No obstante, para esclarecer la textura simbólica que Juan García Ponce instaura en el cuento titulado “El gato”, publicado en *Encuentros* en 1972, nada mejor que la hermenéutica: comprender su propuesta es comprender una manera de leer el mundo. Pero para comprender es necesario primero interpretar y para interpretar es preciso descubrir la textura simbólica del cuento, textura que obedece a la conformación de una poética del *voyeur*.

Hans George Gadamer, por su parte, aborda el asunto de la comprensión a partir del círculo hermenéutico: “el todo debe entenderse desde lo individual, y lo individual desde el todo” (1993, p. 63). Cada texto pertenece al conjunto de los textos de un autor, estos pertenecen a un género literario y, a su vez, corresponden a un momento de vida y a un estado anímico –especial y único– del autor. La comprensión se obtiene cuando se explora el sentido a partir de la elaboración de círculos concéntricos.

Uno de estos círculos transporta de inmediato a 1972, fecha cuando “El gato” se publica. Pero ampliando aún más este círculo, esta fecha coincide con el surgimiento de la llamada Generación de Medio Siglo, incluso con el nacimiento de García Ponce en la ciudad de Mérida, así como con el hecho de que, para él, la escritura obedece a un proceso de eliminación: “quizá más que escribir, o anteriormente a que la necesidad de escribir se presentara en verdad, lo que quería era no hacer nada” (1987, p. 501). Un círculo más. Para cuando se difunde la obra de García Ponce ya han aparecido *El arco y la lira* (1956), de Octavio Paz, y *El erotismo* (1957), de Georges Bataille, lo que ocasiona que lo sagrado, el amor y el erotismo se conviertan en los temas privilegiados de una generación. Por eso las historias de García Ponce son violentas, por eso la conducta de sus personajes escandaliza y se carece de final feliz.

Sin embargo, a pesar de la búsqueda del todo siempre es necesario regresar a la parte, al peso del texto por el texto mismo. Ahí es donde se completa el círculo hermenéutico. El que quiere comprender inicia con un proyecto o una pregunta, la que se modifica o reformula hacia un nuevo proyecto o hacia una nueva pregunta. Así entendido, mi primer acercamiento a la obra de García Ponce indudablemente se ha transformado por los siguientes acercamientos. Mi intención actual es ahondar en la textura simbólica de “El gato” para demostrar la existencia de una poética del *voyeur*; como intérprete, esa es mi expectativa, la que se cumplirá conforme avance en la exploración del sentido. Esta es mi lectura previa, mi pre-comprensión, lectura que intento poner a prueba para comprobar su validez.

Para Gadamer, la comprensión de cualquier texto está determinada por una serie de prejuicios de los que el lector no se puede desprender y que funcionan incluso como “condición de la comprensión” (1993, p. 371). Hay una distancia a cuestas: de los tiempos, de las culturas, de las clases sociales, de la experiencia de vida. Como intérprete me enfrento a ello y me empeño en tocar, desde mi distancia y mi propio contexto, la distancia y el contexto de “El gato”. Desde mi presente pongo en juego mi pertinencia como intérprete y apelo al pasado del texto. Luego, la temporalidad se nubla: mi presente —con su carácter efímero y escurridizo por cuanto de pasado y futuro se mezcla en él— desaparece o, mejor, se asimila al pasado del texto; pasado que, con mi lectura, se transforma en presente. Texto y lector comulgan en un tiempo simultáneo: mi presente se ve invadido por el presente del texto, por su presencia. En eso consiste la comprensión. Mi papel como intérprete reside en salvar esas distancias gracias al lenguaje y, gracias a él, “actualizar lo comprendido” (Gadamer, 1993, p. 111). Ofrecer así una lectura nueva en torno a lo ya dicho. Diálogo con la literatura para entender cómo amamos, cómo concebimos el erotismo, para entender que aquello que nos sobrepasa se ubica ya en terrenos no lingüísticos y que poco o

nada podemos hacer ante ello, quizá tan sólo examinarlo, aceptarlo.

Ricoeur aborda el problema de la interpretación a partir de las relaciones entre la explicación y la comprensión, así como en la capacidad de hacer conjeturas y de validarlas: “En la explicación, nosotros explicamos o desplegamos la gama de proposiciones y sentidos, mientras que en la comprensión, entendemos o captamos como una totalidad la cadena de sentidos parciales en un solo acto de síntesis” (1999, p. 84). Al igual que la pregunta de la que parte todo ejercicio hermenéutico, la conjetura para Ricoeur es el arranque para la comprensión: el intérprete presupone una serie de posibilidades a comprobar; da principio a un proyecto que irá redefiniendo. El intérprete descubre que es una quimera recrear la supuesta situación del autor: es ilusorio volver a sus sentimientos y pensamientos, a las condiciones en las que se produjo el texto. Hay que empezar por el texto mismo y conjeturar a partir de él, ahí la conjetura halla su origen. “Configurar el sentido como el sentido verbal de un texto es conjeturar” (p. 88). La relevancia del texto se vuelve entonces capital. Los círculos concéntricos de los que habla Gadamer para construir el proceso de la comprensión, sufren con Ricoeur un reacomodo: la situación del autor es intrascendente, los mundos posibles a donde el texto se dirige son los relevantes. Para Ricoeur, el texto está mudo en cuanto a su autor, mas abierto a la referencia.

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

Y es ésta la intención cuando se habla de una poética del *voyeur*, pregunta interpretativa, proyecto o conjetura que busca argumentar interpretativamente la textura simbólica de un cuento. Pero, en seguida, la duda: “¿es la significación verbal la significación completa? ¿Hay un excedente de sentido que va más allá del signo lingüístico?” (p. 58), ¿y ese excedente de sentido, que habita en las obras literarias, es parte de su significación?

El signo, en el sentido saussureano del término, tiende hacia la univocidad porque su misión es establecer convenciones para alcanzar la comunicación; por lo tanto, el signo trata de ser claro y eficaz. Al contrario, el símbolo, al sujetarse a la no arbitrariedad, no pretende la comunicación inmediata y se vale de disfraces para configurar su tejido. Para explicar la complejidad del símbolo, Ricoeur acude a la metáfora: ambas son estructuras de doble sentido, con su lado semántico y su lado no semántico, con un sentido explícito y uno implícito, con una significación primaria que se vincula a una secundaria, donde la conjunción de sus opuestos otorga su completa significación. Además, hace algunas precisiones: como una metáfora pone en tensión a dos términos, que sólo en su conjunto la constituyen, y no a dos palabras, no es correcto hablar del empleo metafórico de una palabra sino de una expresión metafórica. La tensión existente al interior de toda expresión metafórica no sucede entre “dos términos de la expresión, sino más bien entre dos interpretaciones opuestas de la misma” (p. 63). Esto se opone a la retórica clásica que veía a la metáfora como un tropo de sustitución: una palabra por otra.

La metáfora vive gracias a su interpretación, interpretación que destruye de inmediato una interpretación literal. Una metáfora no oscurece el sentido de un texto ni es un simple adorno del discurso, por el contrario, coloca algo en el mundo que antes no estaba, redescubre la realidad y la despliega ante nuestros ojos no sin sorpresa. La tensión entre su interpretación literal y su interpretación metafórica “suscita una verdadera creación de sentido” (p. 65). De esta manera, las verdaderas metáforas son intraducibles (para Ricoeur sólo las metáforas de sustitución son traducibles, ya que pueden restaurar su significación literal), y a su alrededor sólo es posible la paráfrasis, pero es ésta una paráfrasis infinita, “incapaz de agotar [su] sentido innovador” (p. 65).

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

Aquí la diferencia entre símbolo y metáfora. Ricoeur no pretende homologarlas para dilucidar ingenuamente en torno a ellas, una y otra comparten estructuras de doble sentido y un primer sentido semántico y explícito, pero el símbolo nunca se transforma en metáfora. Es el “carácter confinado de los símbolos el que establece toda la diferencia entre el símbolo y la metáfora. Esta última es una invención libre del discurso; aquél está ligado al cosmos” (p. 74).

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

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

2. Cuando el voyeur despierta: “El gato” (tres primeros niveles hermenéuticos)

Imaginemos que dios fue el primer *voyeur*, que para crear el mundo tuvo primero que visualizarlo. Imaginemos que desde entonces su mirada se instala en cada uno de los seres de la creación: hombres y bestias, aun en soledad, son observados. Imaginemos que esa mirada pesa, sanciona nuestras actitudes y condena nuestras faltas, y ante la escasez de alternativas, ante una mirada omnipresente, no es sencillo redimir nuestros pecados. Escuchemos a la serpiente tentación: “Dios sabe muy bien que el día en que comiereis de él, se os abrirán los ojos y seréis como dioses, concededores del bien y del mal”; imaginemos la caída: de casi ángeles, de casi divinos, a totalmente humanos: “Entonces se les abrieron a entrambos los ojos y se dieron cuenta de que estaban desnudos” (*Biblia de Jerusalén*, 1975, 3 Gen. 5:7). Al abrir los ojos, de nada sirve añorar el paraíso, hay que buscarlo en otro lado.

Sin embargo, de aquella antigua estancia (aun imaginaria) quedan residuos: cada vez que el ser humano se propone escribir le es inherente el acto de mirar (entre muchos otros actos), forma un modelo y, basado en él, lo representa, lo describe y, como dios, insufla vida. La cuestión estriba primero en saber mirar y luego en saber qué se está mirando para luego intentar comprender aquello que se mira.

Llenos por su uso, los ojos se tornan un instrumento más de nuestro cuerpo y se olvida que en el transcurrir de un solo día el ojo pasa por una infinidad de objetos y de personas. Pasar los ojos va a la par con el olvido, el mirar preserva el recuerdo, pero comprender aquello que se mira graba tatuajes en el alma y en el cuerpo.

Para García Ponce, el acto de mirar implica abstraer: instante en que lo visto es separado de su entorno. Del mero devenir, la mirada paraliza lo que observa, lo sustrae de su transcurrir, reconoce su recinto, su frontera, visualiza su contenido. El que mira sufre también una suerte de parálisis (verbal, emocional y física): nada puede decirse cuando la belleza se deposita en un cuerpo, el pensamiento mismo se resguarda en eso que mira. No resulta difícil imaginar (aunque “El gato” no lo explicita y se recurra al cuadro vivo como metáfora de la parálisis) que, en esos momentos, al *voyeur* y a su pareja una inmovilidad los azota. El cuerpo ya no se desplaza, se mira o se es mirado. Y de esta parálisis emana una poética: una forma de ver y de fundar un mundo donde la mirada de dios ya no pesa o se transforma en otra cosa.

En *La escritura cómplice*, Paz menciona la semejanza entre los cuentos y las novelas de García Ponce a través del imperio de un único tema que se revela, progresivamente, para detenerse: “el núcleo, la verdad esencial, es lo no dicho” (1997, p. 126). Advierte que el cuento de “El gato” representa su mundo con mayor fidelidad: la convivencia con el gato enfrenta “a una suerte de arrobo religioso que no es inexacto llamar quietista” (p. 127), lo que desencadena un tipo de religiosidad “erótica y estética: la vía contemplativa” (p. 127). Luego, sienta las bases de búsqueda a través de una pregunta sin respuesta:

En el caso de García Ponce hay que unir a la experiencia religiosa otros dos elementos: la mirada y el espectáculo. En sus novelas la vista es el sentido rey, como lo fue entre los filósofos de la antigüedad. La mirada percibe la ambigüedad esencial del universo y descubre en esa ambigüedad no la dualidad de la moral sino la unidad de la visión religiosa: todo es uno y uno es todo. ¿Teología unitiva o estética de *voyeur*? (p. 129)

Según Prado, el primer nivel hermenéutico debe establecer “lo que se dice y cómo se dice” (1992, p. 34). Especificar ese primer nivel hermenéutico en “El gato”, es acudir a su estructura cerrada. Hay una admisión de una necesidad y una consecuente aceptación que pasa por un periodo de supuesta indiferencia. Las estrategias discursivas mantienen la atención del lector. ¿Quiénes ven?: D ve el cuerpo de su amiga; el gato ve el cuerpo de la amiga de D; el narrador ve al gato, a D y a su amiga; el lector ve lo mismo que el narrador; la amiga de D se deja ver.

Antes de la bienvenida del gato, la mirada de D es el punto de unión entre él y su amiga: la ve dormida, desnuda sobre su cama, los rayos del sol entran por la ventana y tocan su cuerpo, las mantas cerca de los pies, el cabello le cubre la cara; “el ser amado equivale para el amante, para el amante solo, sin duda, pero qué más da, a la verdad del ser”, aclara Bataille (1997, p. 35). La mirada anticipa, prepara el escenario para el después. El cuerpo de la mujer se transforma en objeto preparado para la contemplación y se abre al espacio cerrado del cuarto en conjunción con los muebles. Luego el ritmo de la narración decae, metáfora de un cuerpo que agoniza. El resultado es uno: el erotismo se afirma en la creación de un ambiente propicio para la unión. “Ofreciendo su cuerpo a la contemplación con un abandono total, como si el único motivo de su existencia fuese que D lo admirara y en realidad no le perteneciera a ella, sino a él y tal vez también a los mismos muebles del departamento y hasta a las inmóviles ramas de los árboles de la calle” (García Ponce, 1997, p. 177).

El cuerpo de ella (centro, desnudo, bello en su mezcla de gravedad y de sencillez) ensaya diferentes posiciones, gestos que se oponen en su aparente indiferencia: dormido, despreocupado de quien lo observa, separado de la vida por el sueño, seductor, palpitante. Comunicación a través de la mirada, de la piel y de la soledad de dos, del querer a través de y gracias a los cuerpos. “Los dos se entendían bien, incluso puede decirse, si eso tiene

importancia, que se querían, aunque fuera en un plano condicionado y determinado por sus cuerpos que a los dos, por lo menos, parecía bastarles” (p. 176).

La belleza se deposita aquí en la apertura de un cuerpo que marca una armónica conjunción con su entorno y que se eleva a un plano espiritual a través de la pura y llana desnudez. Por ese solo hecho el cuerpo transgrede, quebranta la norma del estar vestido. Mas la transgresión se percibe suave, salida del estado habitual de los cuerpos hacia el estado del deseo erótico. Pero hace falta un entramado. Para el que observa y es observado, el espectáculo de la belleza encierra una aparente contradicción. Para comprender esa contradicción (y por ende, el espectáculo y la belleza), García Ponce se apoya en Pierre Klossowski y en sus “leyes de la hospitalidad”. En *La revocación del edicto de Nantes*, Klossowski habla del emblema de la disimulación a través de Octave, quien observa una pintura de Tonnere: aquellos gestos que contradicen a las palabras o aquellos trazos en suspenso que muestran la incertidumbre ante lo que se observa. Cuando el cuadro vivo inmoviliza un sustrato del devenir de la vida, el espectador comprende el diario espectáculo en el que se encuentra: cada acto de su vida, como acción sujeta a inmovilizarse, es el espectáculo de la vida. “Lo que Tonnere quería expresar era esa simultaneidad de la repugnancia moral y de la irrupción del placer en una misma alma, en un mismo cuerpo, y la fijó mediante esa actitud de las manos, una de las cuales miente y la otra confiesa un crimen que le llega a los dedos” (Klossowski, 1998, pp. 33-34).

La vida como espectáculo corre incesantemente: se inventa a cada instante y sin ningún sentido, sola, se despliega ante sí misma. Es el arte quien tiene la capacidad de detener esa caída y de mostrarla. El arte consolida el espectáculo de la vida y le da sentido. Es arteficio, como el erotismo, como el amor, como el símbolo. Con su rito, con la colección de cuadros vivos que es “El gato”, el *voyeur*-artista expone el arte de su espectáculo que tanto él como su pareja ofrecen. Si la vida es espectáculo y el arte lo demuestra, transformándose él mismo en espectáculo, el rito del *voyeur*, por ser espectáculo, también es arte. Hacerlo evidente es el reto del *voyeur*, su vocación.

Retomando a Prado, desentrañar el contenido latente del texto manifiesto permite la entrada hacia el segundo nivel hermenéutico, así como el posterior desarrollo de los siguientes niveles: reflexión hermenéutica (tercer nivel), apropiación de la reflexión (cuarto nivel) y autocomprensión (quinto nivel).¹ En este segundo nivel se sostiene que la casual aparición del gato en el edificio donde vive D, cumple con varias funciones: acentúa el lenguaje de los cuerpos, detona el inicio de la poética del *voyeur* y, por último, asimila el rito del espectáculo a través del emblema de la disimulación y la creación de cuadros vivos.

El gato es gris, pequeño, de mirada amarilla, gato niño todavía, lleno del misterio de los gatos, de su voluptuosidad y ternura, también de su indolencia y soberbia. En distintas partes del mundo, el gato es una figura heterogénea que oscila “entre las tendencias benéficas y malélicas” (Chevalier, 1993, p. 523). Puede intuirse que la elección del color no es gratuita: el gris es un color intermedio que conjuga el mundo de la oscuridad y el de la luminosidad, lo que acentúa su carácter ambiguo.

El narrador omnisciente dibuja a un animal colmado de vida. Personaje independiente que decide sus acciones mediante su comportamiento: entorna los ojos hasta convertirlos en una delgada línea amarilla, se enrosca en los barandales de la escalera, levanta las orejas en señal de alerta, se estira para apoderarse de su territorio. Ya antes se tiene un cuerpo en el que confluye la belleza y una habitación para depositarlo y rendirle culto. Un departamento, un cuarto, una cama. Un cuerpo encima de la cama. Un proceder de lo general a lo particular; un embelesarse. Dentro de la parálisis del cuadro vivo, el gato —metáfora de lo que en cuentos posteriores de García Ponce será el invitado— es el agente o el ayudante que echa a andar los movimientos del *voyeur* y de su pareja, luego también los inmoviliza.

El rito se vuelca en la frecuencia y en el intervalo con que se efectúan los encuentros entre D y su amiga. A pesar de su estrecha relación, ambos se niegan a contraer matrimonio o a vivir en una misma casa. Prefieren conservar la sorpresa de la distancia que una semana les concede y ritualizar los domingos: día de encuentro y de descubrimiento (uno se desviste para el otro), final del día (vestirse como anticipo de la espera). Hay entonces una ruptura del tiempo ordinario: sólo los domingos D recibe la visita de su amiga, es domingo cuando D introduce al gato al departamento. Domingo, día de descanso, lejos del tiempo del trabajo. Domingo: día del ritual de la contemplación. Insistir en el domingo recuerda al mito de la creación: dios descansó al séptimo día y, como descansa, casi desaparece. Tiempo predilecto del *voyeur*: cualquiera es dios o su suplente.

Ahora hace falta dar inicio al desprendimiento, al paso de lo casual a lo necesario: D desea compartir con alguien eso de lo que es testigo, el deseo convierte a la imprevista llegada del gato en un acontecimiento inevitable. Ahí también su importancia: el gato es el primer invitado de los amantes, agente que marca el *voyeurismo* en su etapa más temprana y el tercer nivel hermenéutico.

Con “El gato” el tema del *voyeur* alcanza su mayor trascendencia. Incluso, el hecho de que D sea quien descubra al gato y no la protagonista subraya la relevancia del papel masculino como el causante, iniciador y continuador de una forma de vida: él ve al gato, él lo introduce al departamento donde ella lo espera, invasión de un elemento externo a un espacio cerrado. Desde entonces, el gato se torna indispensable para la pareja, y aunque ella duda

1 El quinto nivel hermenéutico no se explica directamente en este artículo porque forma parte de la vivencia interior del lector o analista, quien experimenta la “referencia de la reflexión hermenéutica a la autorreflexión, a la autocomprensión y a la comprensión de la circunstancia propia” (Prado, 1992, p. 43). Este nivel corresponde a la manera como el intérprete se apropia del texto.

en aceptarlo, reconoce su utilidad y, en su ausencia, le resulta casi imposible la unión. El gato se extravía por unos días, pero en su huida deja su presencia: un rasguño en la espalda de ella. En este periodo se admite la dependencia del gato: “—Lo necesito. ¿Dónde está?, tenemos que encontrarlo —susurró ella sin abrir los ojos, aceptando las caricias de D y reaccionando ante ellas con mayor intensidad que nunca, como si estuvieran unidas a su necesidad y pudieran provocar la aparición del gato” (García Ponce, 1997, p. 187).

D enferma de fiebre, motivo que incrementa de manera alarmante las sensaciones corporales e inunda a la narración en un tiempo sin tiempo. Entre la oscilación del sueño y la vigilia se accede a un nivel simbólico: “El día y la noche se proyectaban sin principio ni fin, como una sola masa de tiempo dentro de la que lo único real era la presencia de ella, cerca y lejos simultáneamente” (p. 185). Gracias al gato, D descubre su papel de *voyeur*, su curiosidad de artista. El avanzar hacia esta etapa implica que los personajes identifiquen su deseo en el gato. De ahí la urgencia por conservarlo. El ver se transforma en una manera de querer que percibe y anticipa el tacto.

D sana y se incorpora a su antigua vida, mas ya sus sueños han demostrado su tendencia al voyeurismo. Y, como tal, buscará un centro, desplazable según la perspectiva de los personajes: para su amiga el centro es D y el gato, para D el centro es su amiga y el gato. Esto arroja al gato como el centro. Falso centro que sólo simula: nunca se localiza un punto de apoyo o de equilibrio.

[...] cada una de sus acciones la mostraban frente a él, aparte y secreta, y por esto mismo más suya en esa separación desde la que ella no sabía nada de él, como si cada uno de sus actos se situara en el extremo de una cuerda tensa y vibrante que él sostenía del otro lado y en cuyo centro no había más que un vacío imposible de llenar [...] Y entonces era el gato, la presencia del gato, la que llenaba ese vacío que parecía abrirse inevitable entre los dos. (p. 185)

El gato es la apertura de la mirada: reunión de las miradas posibles que busca llenar un vacío. La mirada reintegra su doble significado: contacto entre cuerpos que propicia el rito, espacio donde la confluencia de las miradas toma sentido. Por eso, cuando se produce la pérdida temporal del gato la pareja se desubica. Pero como la idea aquí es conformar una poética, García Ponce crea un final abierto. La mujer ya no escucha a D, perdida como está en su deleite: “Ella no era capaz de escucharlo, su cuerpo sólo esperaba la pequeña presencia gris, tenso y abierto” (p. 187).

3. Re-flexión: lector voyeur (cuarto nivel hermenéutico)

Para Prado, el cuarto nivel hermenéutico busca apropiarse de la reflexión, tomar posesión de la interpretación realizada y de lo interpretado, y de ahí pasar a la autorreflexión, quinto nivel hermenéutico (*Neohermenéutica* 35). El intérprete y lo interpretado quedan a un mismo nivel y comparten jerarquías en un movimiento que los restituye: se hace propio lo que ha dejado de serlo. Para Ricoeur, la reflexión parte de un olvido: se vive perdido entre los objetos, separado del centro de su existencia. Apropiarse de la reflexión es localizar un puente que una al ser humano con los objetos y lo reintegre a su existencia. El ser humano arrojado al mundo, extraño en él, busca su reconciliación. La apropiación es un doble encuentro que da sentido a la vida: del hombre con los objetos, del hombre con su existencia (*Freud: una interpretación* 43).

“¿Qué aportaría esta nueva hermenéutica?”, se interroga Prado y enseguida responde: “fundamentalmente se trata [...] de una filosofía de la interpretación y no sólo de una metodología” (2009, p. 37). Debido a ello, el cuarto nivel hermenéutico no es un salto de un nivel a otro, es un *continuum*, una ruta natural. En “El gato”, la mirada, el rito y el espectáculo conducen hacia el interior de los personajes y se exteriorizan tanto hacia ellos como hacia el lector. El lector participa activamente dentro de la construcción de la obra desde el momento en que el autor y sus personajes lo convierten en su cómplice. El lector recrea los acontecimientos y se inmiscuye. Aun cuando García Ponce suele ampararse en un narrador omnisciente, en la linealidad de los acontecimientos, en los espacios cerrados y en los largos párrafos divididos por comas, lo que en apariencia lo aleja de la tendencia de los escritores que mediante la forma requieren la participación activa del lector, la supuesta pasividad del lector es otro artificio. El lector ve y disfruta lo que se relata. El autor transforma a la lectura en una mirada más: invita a penetrar en la historia y cuando el lector se acostumbra al tono de la narración, invita a contemplar los cuadros vivos.

El lector se metamorfosea en el *voyeur* solitario de la obra: su mirada también se sitúa cuando el rito del espectáculo descansa y los personajes realizan otro tipo de actividades o cuando, simplemente, desaparecen. En este sentido, el lector sobrepasa el papel del *voyeur* y se equipara a la mirada del autor. Ambos como entidades independientes que se comunican, “pues lo que se ha de interpretar es la creación de un mundo que no está en otra parte más que en el texto” (Prado, 2009, p. 38). Fusión de horizontes a través del texto que arroja la comprensión. El esquema de la trama, cuando D arriesga a su amiga a la contemplación, se reitera a otro nivel: el autor entrega su escritura y cuando el lector acepta, acepta también su voyeurismo, lo que cierra la encomienda del texto.

Referencias

- Biblia de Jerusalén*. (1975). Revisada y aumentada, dirigida por José Ángel Ubieta. Desclée De Brouwer.
- Brú, J. (Ed.). (2001). *Acercamientos a Juan García Ponce*. Universidad de Guadalajara.
- Díaz y Morales, M. (Ed.). (1998). *Juan García Ponce y la generación del medio siglo*. Universidad Veracruzana.
- Pereira, A. (Ed.). (1997). *La escritura cómplice*. Era.
- Bataille, G. (1997). *El erotismo*. Tusquets.
- Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (1993). *Diccionario de los símbolos*. Herder.
- Gadamer, HG. (1993). *Verdad y método II*. Sígueme.
- García Ponce, J. (1975). *Teología y pornografía. Pierre Klossowski en su obra: una descripción*. Era.
- García Ponce, J. (1981). *La errancia sin fin: Musil, Borges, Klossowski*. Anagrama.
- García Ponce, J. (1987). *Apariciones* (antología de ensayos). Fondo de Cultura Económica.
- García Ponce, J. (1997). *Cuentos completos*. Seix Barral.
- Klossowski, P. (1998). *La revocación del Edicto de Nantes*. Tusquets.
- Ortega y Gasset, J. (1962). *Misión del bibliotecario*. Revista de Occidente.
- Paz, O. (1998). *El arco y la lira*. Fondo de Cultura Económica.
- Prado, G. (1992). *Creación, recepción y efecto. Una aproximación hermenéutica a la obra literaria*. Diana.
- Prado, G. y Téllez Parra, A. (Eds.). (2009). *Neohermenéutica. Literatura, filosofía y otras disciplinas*. Universidad Iberoamericana.
- Ricoeur, P. (1999). *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. Siglo XXI.
- Ricoeur, P. (2001). *La metáfora viva*. Trota.
- Ricoeur, P. (2009). *Freud: una interpretación de la cultura*. Siglo XXI.
- Ricoeur, P. (1994). *Relato: historia y ficción*. Dosfilos editores.