

## La mirada como destino: Juan Manuel Torres

### Gaze as Destiny: Juan Manuel Torres

Teresa García Díaz<sup>1</sup>

Universidad Veracruzana

#### Resumen

Juan Manuel Torres es un cineasta y escritor mexicano, autor del libro de cuentos *El viaje* (1993), en el que plasma microcosmos donde son recurrentes la imposibilidad del amor, el olvido, el viaje, la fatalidad del destino, el vacío y el desdoblamiento. A todo lo anterior le da textura, entre otros rasgos, el uso de los sentidos como columna vertebral de la trama, los conflictos del alma y el surgimiento de la parte oscura de los seres humanos. Probablemente heredada de su pasión por el cine, la mirada funge como punto de partida en la construcción de las tramas y de los personajes en los relatos de *El viaje*. En este artículo me abocaré únicamente en el relato "El mar", en el cual la percepción del protagonista de la imagen de la mujer amada surge inicialmente a través de la mirada y detona la historia.

#### Palabras clave

Juan Manuel Torres; mirada; rareza; percepción

#### Abstract

Juan Manuel Torres is a Mexican filmmaker and writer, author of the book of short stories *El viaje* (1993), in which he captures microcosm where the impossibility of love, oblivion, travel, the fatality of destiny, emptiness and unfolding are recurrent. . All of the above is given texture, among other features, the use of the senses as the backbone of the plot, the conflicts of the soul and the emergence of the dark side of human beings. Probably inherited from his passion for cinema, the gaze serves as the starting point in the construction of the plots and characters in the stories of *El viaje*. In this article I will focus solely on the story "The Sea", in which the perception of the protagonist of the image of the beloved woman initially arises through the gaze and detonates the story.

#### Keywords

Juan Manuel Torres; gaze; strangeness; perception

---

<sup>1</sup> Doctora en Literatura Mexicana por la Universidad Nacional Autónoma de México. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores desde el 2014. Académica de la Facultad de Letras Españolas e integrante del Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana. Sus líneas de investigación abarcan la Literatura Mexicana y la Literatura Hispanoamericana. Ha realizado estancias de investigación en la Universidad de Bolonia, Italia, El Colegio de México, Instituto Iberoamericano y la Universidad Nacional de Rosario.

## I. Juan Manuel Torres

*Libros extraños que halagáis la  
mente  
con un lenguaje inaudito y tan raro.*  
Rubén Darío

Juan Manuel Torres (1938-1980) es un cineasta<sup>2</sup> y escritor veracruzano cuya temprana muerte, la singularidad de su pluma y la escasa recepción crítica de su obra fueron razones de peso para excluirlo de los estudios de la literatura mexicana; a ello obedece que hoy sea un autor casi desconocido.<sup>3</sup> Su pasión y su conocimiento del cine, sumados a sus afinidades electivas en los mundos literarios, conforman una serie de referentes vitales y artísticos, que trascienden su proceso creativo.

Torres dejó una mínima obra creativa: el libro de cuentos *El viaje* (Joaquín Mortiz, 1969), la novela *Didascalias* (Era, 1970) y el libro de ensayo *Las divas* (UNAM, 1962), además de la novela inacabada *Mi adorada Emy*. La mayor parte de los textos críticos sobre la vida y obra de Torres, incluidos entre ellos el prólogo de Héctor Perea a *El viaje* en la editorial mexicana Era y la *Nota introductoria* de Gerardo de la Torre a la edición

---

<sup>2</sup> A pesar de su corta vida, su trabajo como cineasta es destacable. De la Torre hace un breve resumen de su producción filmica: “Torres, con todo, logró filmar más de cinco películas y en ellas, como en su breve obra literaria, propuso la aventura, asumió los riesgos de la búsqueda, evadió el itinerario de lo conocido. *La otra virginidad* (1975) le dio un Ariel —compartido con el Indio Fernández—, y en su siguiente filme, *La vida cambia*, se internó en un camino diferente y le fue achacado un fracaso. Modificó de nuevo sus propuestas en *El mar* y *La mujer perfecta*, películas que cuando menos merecen una revisión, y antes de que pudiera involucrarse en nuevos intentos se le atravesaron las angustias, el vodka y su proclividad a morir de madrugada” (2010: 4).

<sup>3</sup> Por fortuna recién están editando la Universidad Veracruzana, la editorial Nieve de Chamoy y el Instituto Veracruzano de la Cultura las *Obras completas de Juan Manuel Torres*, que incluyen, además de su obra, lo más representativo de la recepción crítica inmediata a su publicación y la más actual; con ello, seguramente llegará a más lectores esa obra que sobrevivía casi escondida en ediciones viejas.

de algunos de sus textos en la Universidad Nacional Autónoma de México, coinciden en subrayar sus parentescos con autores europeos.<sup>4</sup> En la *Nota Introdutoria* se lee:

Literariamente, Europa lo transfiguró. Su pasión por Hemingway —nítida en los cuentos primerizos que publicó en la *Revista Mexicana de Literatura* y la *Revista de la Universidad*— sufrió retrocesos en la confrontación con autores polacos como Bruno Schulz y Witold Gombrowicz, a quienes leyó exhaustivamente y llegó a traducir. Si *El viaje* —su libro de cuentos, 1969— compartía las influencias del vitalismo norteamericano y de los oscuros rituales europeos de la inteligencia, *Didascalias* —la novela, 1970— es un libro de franca ascendencia europea. (De la Torre, 3-4)

Para la crítica, Torres ha sido considerado más cercano a autores fuera de México. Por otra parte, hay otras muestras de recepción crítica positiva, en una reseña de 1967, Rubén Salazar Mallén considera que Juan Manuel Torres “es un cuentista que sabe su oficio y tiene una sensibilidad muy delicada y pura” (en Torres 2020: 270). Por otra parte, la escritora Julieta Campos considera que *El viaje*: “no es producto de un afán juvenil de éxito vertiginoso, sino algo que se ha dejado reposar y sedimentar, y esa distancia entre el material y su elaboración literaria le imprime una indudable calidad” (2020: 277). Estas palabras son importantes para un escritor que desafortunadamente no tuvo el tiempo de vida suficiente para madurar su escritura y del que sólo tenemos sus primeras publicaciones.<sup>5</sup>

Asimismo, en 1969 Julio Ortega le “reconoce relaciones con experiencias verbales que son un doblaje de la experiencia personal. Para este narrador la escritura no es una invención gratuita sino una invención vital: sus cuentos proceden a identificar lenguaje y

---

<sup>4</sup> En el relato “Para no despertar” explícitamente remite a los lectores a Musil y a Schulz (44).

<sup>5</sup> Algunos de sus temas y técnicas son similares a los de los relatos de Sergio Pitol; por ejemplo, en los cuentos de *Nocturno de Bujara*. Pitol, a diferencia de Torres, tuvo el tiempo y la posibilidad que éste le proporcionó para perfeccionar el desarrollo de sus técnicas narrativas para alcanzar a figurar entre los mejores escritores mexicanos.

experiencia en múltiple asedio” (1993: 273).<sup>6</sup> Y por ello, considera que los cuentos de Torres le recuerdan a narradores polacos como la “suntuosa violencia de Gombrowicz”; o alemanes, “por la confianza en la objetividad de la palabra. Sus coincidencias son generacionales” (1993: 273), porque: “esas relaciones coinciden en una actitud central: “encarar los extremos de la experiencia desde las rupturas de la narración; hacer de la escritura el campo único de un conocimiento múltiple” (1993: 271). En Torres es tan importante el desarrollo del discurso como las tramas, pues los significados de lo relatado son ambivalentes. Las técnicas escriturales con los matices lúdicos del lenguaje, visibles para el lector, trascienden la historia de igual manera que los hechos; por ejemplo, cuando la voz dice que no sucedió lo que acaba de narrar anulando fragmentos de la historia para los personajes y para el lector. Y el lector debe decidir si sigue las instrucciones de la voz narrativa y borra fragmentos de lo narrado porque el narrador lo indica. Y se queda lleno de preguntas respecto a porque narró si después diría que no sucedió.

Y muchas otras exposiciones en las que se muestran los ejercicios de la palabra que niegan hechos reales.

Así, *El viaje* necesariamente debe relacionarse con el perfil de un escritor-cineasta veracruzano con fuerte influencia europea, cuestión que le proporciona a su escritura algunos rasgos distintivos. Y no sólo porque lo diga la escasa crítica, sino porque su obra es explícita en ese sentido. La esencia de las tramas sucede en diferentes ciudades europeas; los personajes mexicanos viajan al viejo mundo. Los espacios geográficos guardan coherencia con los referentes históricos, de contexto, de formas de vida e incluso

---

<sup>6</sup> De igual manera Julio Ortega cree que sus cuentos: “convocan a otras aventuras latinoamericanas, tan radicales como la suya: *Nosotros dos*, del narrador argentino Néstor Sánchez; *Largo* del narrador venezolano José Balza. Y estas relaciones coinciden en una actitud central: encarar los extremos de la experiencia desde las rupturas de la narración; hacer de la escritura el campo único de un conocimiento múltiple” (en Torres 2020: 273).

de los vínculos literarios y cinematográficos. *El viaje* plasma microcosmos donde son recurrentes la imposibilidad del amor, el olvido, el viaje, la fatalidad del destino y el vacío, el desdoblamiento. A todo lo anterior le da textura el uso de los sentidos como columna vertebral de la trama, los conflictos del alma y el surgimiento de la parte oscura de los seres humanos, entre otros rasgos.

Más allá del poco o mucho reconocimiento obtenido, cabe preguntarse dentro de qué grupo de escritores puede ubicarse a Torres: ¿Raro? ¿Excéntrico? ¿Singular? ¿Atípico? ¿Quiénes pueden llamarse “raros” en el mundo literario? ¿Los excéntricos necesariamente son aquellos que no están en el centro de la institución literaria? ¿Son los creadores que poseen una poética singular, diversa a las dominantes en el momento de publicación? ¿De quienes nadie habla? ¿Los olvidados? Denominar a un escritor como excéntrico, raro, atípico o sólo un poco distinto necesariamente también está aludiendo a la producción de aquellos textos que por su forma, tema o época no se ciñen a los cánones establecidos, y para ello se debe empezar por fijar una distinción arbitraria entre lo que es y lo que no es raro.

Desde data antigua, los raros son una grupo de escritores disgregado en el mundo que de una u otra manera se desplaza y se hace presente dentro de los mundos literarios. Hacia 1896, en Buenos Aires, Rubén Darío ya escribía sobre ellos en *La Nación*. Posteriormente profundiza en ello y deja pruebas palpables de ese interés, cuando, incorporando el análisis de diecinueve autores, publica un libro en la capital argentina en ese año bajo el título *Los raros*, que se reeditó en 1905 en Barcelona.<sup>7</sup> Ya en 1985, Pere Gimferrer alude a Rubén Darío y escribe: “Para Rubén, lo raro y los raros no podían ser

---

<sup>7</sup> Cfr. Villalobos 2012.

sino lo opuesto a la tradición o lo simplemente ajeno a ella. En tal sentido, lo raro y los raros formaban parte de una estrategia respecto a esa tradición; eran fuerzas de choque, catapultas contra las murallas desconchadas de la preceptiva” (en Villalobos 2012: 6). Y agrega: “Raro es lo mal leído o mal comprendido o difundido” (en Villalobos 2012: 6). Por otra parte, en su libro *Los malditos* Leila Guerriero concluye que a ese grupo de escritores: “Los une, a veces, esa materia que se llama olvido, esa cosa esquiva que se llama genio, y una forma, muy humana, del desasosiego, de la insatisfacción y de la rabia” (Guerriero 2015: 14).

Así se enuncia ruptura, ajenidad, olvido y singularidad, entre muchos otros adjetivos que abrazan a los raros, entre los cuales encuentra su familia literaria Juan Manuel Torres. La percepción de los personajes y las situaciones, matizada por los conflictos personales de cada sujeto, detona el desarrollo de las historias y los sorprendentes desenlaces en todos sus relatos. En el titulado “En el verano”, Ana necesita viajar para “ver” la Polonia que sus padres añoraron toda su vida de exilio; “En el mar”, el segundo, la percepción del protagonista, sobre todo a través de los ojos, sostiene el desarrollo de la trama; en “Para no despertar”, las dificultades para aprehender la realidad pasan por los filtros de la percepción y la memoria; en el último relato que da nombre al libro, “El viaje”, la percepción visual sitúa al protagonista ante una realidad que lo aterra.

## II. La mirada y el destino

El que formó el ojo, ¿no verá? (*Salmos.*)  
Mi ojo no perdonará. (*Ezequiel.*)  
Le dará libertad por razón de su ojo. (*Éxodo.*)  
No pondré delante de mis ojos causa injusta. (*Salmos.*)  
Has apresado mi corazón en uno de tus ojos.  
(*Salomón.*)  
Desfallecieron mis ojos por tus palabras. (*Salmos.*)

JUAN MANUEL TORRES

Probablemente heredada de su pasión por el cine, la mirada funge como punto de partida en la

construcción de las tramas y de los personajes en los relatos de *El viaje*. En este artículo me abocaré únicamente al relato “El mar”, en el cual la percepción del protagonista de la imagen de la mujer amada surge inicialmente a través de la mirada:

como en un film en el que una serie de imágenes se movilizan para darnos la ilusión de continuidad, todos los rostros y detalles que yo recordaba empezaron a moverse impulsados y determinados por Harriet, a quien también recordaba de la misma manera; porque el conocimiento está quizá condenado a la ilusión de una imagen muerta cada determinado tiempo (en nuestro caso era el resumen, la esencia de dos horas diarias), imagen que vista junto a otras en el pasado nos da una idea de continuidad [...] (Torres 93: 35-36).

La mirada y la memoria son imprescindibles para asentar como premisas la idea de continuidad y la construcción del personaje femenino. Esto debe ser, porque como escribe Jan Kott:

En realidad la vista, como el tacto, se convierte en un sentido fragmentario durante el acto. Se concentra en un fragmento del cuerpo: en los ojos, la boca o la frente, en el vientre o en la nuda. El cuerpo de la pareja se ofrece en una perspectiva diferente, desde ángulos inusuales, en *close ups* que aumentan. (1992:72)

Por ello, de manera recurrente se alude a escenas vistas a un ritmo acelerado semejante a las escenas de una película, que se suceden una tras otra para dar un sentido a la percepción de determinado personaje, de su mundo, de su objeto de deseo y de sus decisiones detonadas por la satisfacción de sus anhelos.<sup>8</sup>

El protagonista del relato es un joven mexicano que cada año en la tercera semana de julio

---

<sup>8</sup> Incluso en momentos extremos que unen situaciones inconciliables, por ejemplo, “En el verano”, donde Natka fue violada cerca del marido agonizante y ella aún tiene presente el recuerdo: “llena de dolor y vergüenza porque sabía que aquel soldado de veinte años era el hombre más bello que la iba a tocar.” (Torres 1993: 26). La belleza y juventud del violador parecieran haberla marcado de manera simultánea que el sentir marido agonizante a un lado resultado de la lucha con el violador, mientras las violaban, por defenderla de la afrenta. O bien, la escena en “El mar” en la que un médico que le practica un aborto a Misha inmediatamente le propone matrimonio a la paciente, entre otras situaciones. O el hecho de que un hombre tenga relaciones con el cuerpo de Misha mientras ella duerme, provocando que ella se desangre y muera, de lo cual toma conciencia al sentirse cubierto de sangre.

viaja al mismo hotel de Sopot con la única ilusión de ver a los señores G, una pareja formada por Harriet, una mujer madura de quien estaba enamorado, y su anciano esposo, encadenado a una silla de ruedas. El protagonista los otros meses del año atesora en su memoria la imagen de la mujer amada mientras aguarda que pase otro año, hasta que en julio del año siguiente vuelva a verla. En el texto es importante mencionar que las tramas de Torres resultan sorprendidas para lectores acostumbrados a leer historias convencionales. Este autor transgrede desde la elección de los temas y las anécdotas medulares de sus tramas. Además, explícitamente alude a nombres de autores con los que crea vínculos, y en forma directa Torres toma de Broch las siguientes líneas que inserta en “El viaje”, para vincular el ojo con la gestación del proceso creativo:

el ojo es el producto de la creación más alejado de las cenizas... es el producto más cercano al acto creativo... es juez de todo conocimiento humano... en el ojo radica todo lo que de humano hay en el hombre, en el ojo convergen su individualidad y su tranquilidad, puesto que gracias a la capacidad de conocimiento que tiene el ojo del hombre se convierte en creador... (Torres 1993: 93)

Las implicaciones de esta referencia de Broch son evidentes en “El viaje”, a través de la mirada hay una especie de “acto creativo” en los matices en que los personajes son ellos y son otros al mismo tiempo. A través de su reflejo en un espejo o en un cristal se duplican con otras características. Pareciera incluso que la capacidad creativa presente en los relatos referida al proceso de escritura, de una manera muy particular e inusitada, se traslada a los medios con los que los personajes, en el momento más álgido de la trama, se crean a sí mismos para posibilitar convertirse en otros, aunque sea por un momento, o bien percibir a los demás como si se convirtieran en otros. Depende de su percepción la ruptura de las identidades, los tiempos y los límites intangibles entre realidad e irrealidad, casi todos los acontecimientos suceden envueltos en la bruma de lo onírico y de la proyección de los deseos o de los recuerdos de los personajes. Así, los vínculos que se establecen en esos mundos son inesperados y llevan a finales no predecibles.

Esta interpretación tan positiva del ojo del hombre que alude a lo humano y a lo creativo contrasta con el sentido extraño y complejo reinante en el texto, dado a partir de ciertas

tonalidades oscuras que tiene la mirada en los relatos torresianos, como puede verse en la siguiente cita del mismo cuento, donde se subraya el vínculo existente entre el acto de percibir y el de experimentar la pasión: “el ojo me interesa porque es el más cercano a las pasiones. Él es quien señala los caminos. Por eso me parece mayor la desgracia de su imperfección. Quizá podría haber otras maneras de percepción más adecuadas a lo que buscamos” (Torres 1993: 96); el ojo permite ver y permite imaginar, y la “desgracia de su imperfección” connota grandes peligros para quien ve.

Los sentidos, la pasión y las cargas oscuras de los personajes intensifican el vacío de los sujetos y los insertan en situaciones extremas o de conflicto. En la configuración semántica del texto son sustanciales la percepción, el deseo, los sentimientos amorosos y las necesidades afectivas. Los personajes están fracturados, o cuando uno se refleja en otro al grado de absorberlo o desplazarlo, las consecuencias para quien percibe ese desplazamiento son funestas. La razón se pierde cuando la percepción domina y trastoca la identidad incluso de quien está percibiendo, pues: “aunque la mente desee otra cosa los sentidos no te olvidan. Prioridad del cuerpo” (Torres 1993: 63). Y en los desenlaces triunfan los sentidos sobre la razón.

En ciertas situaciones, dos o tres identidades se amalgaman, pero sólo para la percepción de un personaje. Es tan irreal ese desplazamiento que metafóricamente parecería que uno de ellos devora al otro, o a su apariencia, como si fuera un desollado, y eso le permite actuar bajo el pellejo del otro. Pareciera como si un rostro se encajara en otro, a través de sus rasgos y sus gestos físicos y conductuales, y de esa manera una segunda identidad se apropiara de otra, aunque su percepción lo convenza de que se encuentre ante el ser amado e incluso se sienta feliz por ello. También en ese proceso de percepción, se da otro proceso de confusión al contrastar la experiencia sensorial con la del razonamiento.

Y en esa creación imaginaria del otro a través de alguien conocido, para depositar el amor, es factible que en los relatos se yuxtapongan diferentes facciones, gestos y actitudes que den una identidad familiar a alguien ajeno. La percepción del personaje se asemeja a una absorción de un

personaje por otro, a través de cómo siente al otro, cuando sujetos ajenos se les vuelven familiares. Ese desdoblamiento tiene efectos para ambos, tanto en los vínculos que pueden unirlos, como en las modificaciones que sufre la trama, y cuyo resultado será un cambio de circunstancias impredecibles para el lector, e incluso para el o la protagonista. O incluso se puede llegar al extremo de desdecir lo dicho, como sucede en “Para no despertar”: “lo único bueno es que toda esta historia es falsa, que nada de esto ha sucedido, que quizá algo haya sucedido pero en una forma totalmente distinta, no así; lo bueno de todo esto es que ni tú ni yo existimos” (Torres 1993: 47). Con ello se abre una virtualidad en la que se pueden borrar los sucesos y dar apertura a otras situaciones ajenas a lo narrado. Otro recurso usado y nada común en la narrativa, es que el narrador alude a la posibilidad de que los personajes funcionen como una especie de lectores de parlamentos como sucede en el cine, es decir en ser ajenos a quien parecen representar, como los actores. De esa manera se puede borrar lo que se ha dicho, Más adelante el narrador personaje expresa “tratemos de dilucidar qué hay de falso en todo esto y qué hay de verdadero” (Torres 1993: 54). Tanto los personajes como los lectores deben dilucidar qué es lo verdadero y qué no lo es: “¿Cómo saber si todo esto me sucedió realmente a mí o si le sucedió a alguien en el mundo y por un efecto de óptica he tenido la impresión de que mi reflejo en la ventana<sup>9</sup> ocupaba el lugar central de estas historias de Mishas y tambores?” (Torres: 1993: 60). Con esas palabras se cierra el relato “Para no despertar”. El narrador personaje vive una tragedia en el momento en que Misha una joven polaca de 18 años muere. Se da la posibilidad de que nada haya sucedido como se ha relatado y él pueda quitarse la culpa que carga por su muerte.

Casi en todos los relatos, las suplantaciones o desdoblamientos son posibles sólo para la percepción del protagonista, en un instante en que mira al otro, quizá porque, como escribe Kott: “la imaginación erótica nunca crea una situación plenamente desarrollada o una persona completa.

---

<sup>9</sup> En unas reflexiones sobre la escritura en el cuento “Para no despertar” leemos: “El héroe no es un ser vivo, sino uno de mis reflejos en el cristal de la ventana por la que medroso espío el mundo” (Torres 1993: 43).

La pareja erótica de la imaginación y el deseo se crea o se da sólo en fragmentos” (1992: 76). Y esos fragmentos que trasladan la identidad de un ser con el que se tuvieron vínculos amorosos o de afecto en el pasado se actualizan y cobran vida en el personaje que en el presente tiene ante sus ojos. Esto es posible, porque como escribe Kott: “la pareja no existe como persona, como sujeto. Él o ella tienen la existencia y la concreción de un objeto. Son una cosa o, más bien, se transforman en una cosa” (1992: 71). Y la función de ese otro para la vida propia de quien narra, o del protagonista es lo que determina el desarrollo de las historias.

El yo, ese narrador personaje, siente que por años “Harriet está en todos los momentos, aun en los que no le pertenecieron, en los que yo consideraba entregados a otras mujeres que eran ya tan sólo la anunciación de Harriet, los arcángeles gabrieles del buen amor, los esbozos de la esperanza” (Torres 1993: 32). En su entrega amorosa, el protagonista de manera inconsciente imita la gesticulación de Harriet, su forma de expresarse, sus reacciones, como un último recurso para intensificar su sentimiento de pertenencia: “cuántas cosas —a pesar de la simplicidad terrible a la que me ha llevado mi afán de eliminarlas— conservan aún mis músculos, que intentaban copiarte, reproducirte, abarcarte” (Torres 1993: 36). Todo eso sucede a pesar del miedo y de que el personaje tenga conciencia de que estaba inmerso en una “perenne batalla con los vampiros que ya entonces amenazaban con apoderarse de mi alma” (Torres 1993: 31). Aunque finalmente el vampirismo sí tenga lugar en el desenlace, cuando el anciano toma el lugar de un vampiro que se nutrirá con el protagonista. Es visible la manera en que estos recursos estéticos le dan un matiz de rareza al estilo narrativo del autor. Y más aún, porque la percepción del personaje incide en la construcción de la atmósfera.

Una vez que Harriet se despide de él llorando, con su ausencia todo cambia. Sus ojos y sensaciones lo engañan cuando percibe en el rostro del anciano el origen de Harriet, al grado de percibirla a ella en ese momento como un reflejo del esposo, y a sí mismo como un tercer reflejo del hombre mediado por Harriet:

eran los mismos gestos de Harriet, sólo que muchísimo más frescos y espontáneos. Lo

que en ella tenía un tinte anacrónico en él resultaba natural. Incluso el tono de voz era el mismo; pero ahora me daba cuenta que en Harriet era reproducción, duplicado. Harriet no era sino uno de los reflejos de aquel hombre que a través de ella se había apoderado de mi cuerpo, que burdamente trataba también de imitarlo. (Torres: 1993: 41)

Los sentidos y la pasión que el protagonista siente por Harriet en medio de esa falsa familiaridad que le devuelve el rostro ajeno, con una violencia casi imperceptible su personalidad será tragada por el anciano al creer que él encarna a Harriet, convirtiéndose así en esclavo de sus deseos, porque como escribe Kott: “El lenguaje se vuelve acción, como en la magia: causa que una cosa o una acción existan sólo con nombrarla y le da cualidades que han sido expresadas en palabras” (1992: 74). Así, su mirada provoca que Harriet se encarne en el anciano, porque el protagonista lo percibe así. Como la magia: un personaje se encarna en otro y se apropia con ello de un tercero, porque la percepción del tercero así lo siente y porque las palabras lo dicen al lector.

Cabe aclarar que aunque la vista proporcione una visión de continuidad, ésta también acumula fragmentos del otro, nunca una percepción total, porque “la vista llega a dotarse con algunas de las funciones del tacto y viceversa. El erotismo es un llamado de la vista al tacto y del tacto a la vista; es como si la existencia de nuestra pareja fuera constantemente cuestionada y requiriese prueba constante” (Kott 1992: 74). Y esa necesidad de confirmar que los rasgos que ama pertenecen a Harriet lo llevará a desplazarlos en otra identidad, en otro rostro. Una vez que el ser amado desaparece, su necesidad afectiva también se traslada al sujeto depositario de la proyección del personaje femenino. Pero en medio de toda rareza, también sucumbe la universalidad del amor: la necesidad de sentirse amado y la necesidad de amar a alguien. Pues como él mismo dijo antes: “no me quedaba más remedio que consolarme ordenando los pocos fragmentos que me pertenecían” (Torres 1993: 37).

El desenlace es sorprendente tanto para el personaje como para el lector; ahí se lee: “empezamos a caminar por la playa. Al principio marchaba yo con un poco de vergüenza, sintiéndome ridículo y profundamente humillado al empujar aquella silla de ruedas; pero a medida que avanzábamos, un poco como hacia el sol, me fue invadiendo suavemente, como si me viniese del mar, un extraño sentimiento de felicidad” (Torres 1993: 41).

Para intentar explicar ese “extraño sentimiento de felicidad” recurro a Kott, para quien “en la oscuridad el cuerpo se da en fragmentos. Uso el término *oscuridad* metafóricamente. Erotismo siempre significa ser empujado hacia la oscuridad, incluso si el acto toma lugar a plena luz del día” (1992: 72); porque creo que justamente ésa es la necesidad que orilla al protagonista a depositar en el anciano esa serie de desdoblamientos que delinear, colorean y revitalizan los rasgos del objeto amoroso en ese cuerpo decrepito. No importa que se traslade de una mujer a un hombre, y que alcance a percibir que a partir de ese momento ocupará el rol de cuidador del paralítico, la complejidad de sus zonas oscuras en el proceso amoroso le permiten desbordarse en esa entrega amorosa de quien se ha devorado a Harriet y devorará al mismo narrador personaje hasta ser sustituido por otro, aunque en el proceso él crea que vive la felicidad plena.

No hay lugar para la huida, ni siquiera se considera hacerlo porque, como se lee en “El viaje”: “ninguna fuga es definitiva. Todo intento de huir es cuando mucho postergación. No se puede ir demasiado lejos. Siempre se termina volviendo al lugar del crimen, aunque no se haya cometido ningún crimen. Lo importante es que siempre hay un pecado oculto, latente, irrevelado, que nos acompaña a todas partes. Lo demás son palabras” (Torres 1993: 99). Y definitivamente como escribe Torres: “Toda huida era imposible. Por otra parte, las fugas sólo son postergación” (Torres 1993: 102). Es mejor permanecer y dejarse envolver por la percepción, así él podrá ser feliz hasta que otro lo desplace, pues finalmente como escribe Szentkuth en su estudio de Casanova “la armonía espiritual o la comprensión corporal son puro *nonsense*” y “la realidad siempre depende de la imaginación” (Szentkuth 2002: 61 y 62). Reflexión muy adecuada para el relato que me ocupa, porque no hay sentido en ese traslado a la corporeidad del otro del lado oscuro y desentrañable del ser humano, donde sólo una parte de su esencia sobrevive en esa esclavitud emocional, que probablemente lo llevará al sufrimiento por la crueldad y la violencia emocional de su apropiador, aunque esto suceda fuera del texto, en la imaginación del lector. El personaje se deja llevar sin más por sus sentidos, pareciera ser su única elección posible.

En “En el verano” existen dos momentos en que los cuerpos adquieren otras

características u otras identidades cuando Ana se encuentra con su abuela por primera vez en su vida: “el abrazo de las mujeres parecía un tronco de árbol clavado en la tierra. [...] Y el único olor que de ella salía era un olor a árbol, a tierra y a río” (Torres 1993: 23). Con ese recurso el narrador pareciera unir a Ana a su abuela y a la tierra originaria de su padre, abriendo la posibilidad de que ella se tenga que quedar a vivir ahí, aun cuando no se diga de manera explícita. En otro momento en un hotel en Varsovia un objeto la traslada a otra identidad en diferente tiempo, porque al ponerse el collar de ámbar de la madre pareciera romper los niveles de realidad y convertirse en otra mujer a la que peinan dos mujeres y su padre besaba en el cuello. El hecho anterior visto a través del reflejo en un espejo tiene consecuencias: hay ruptura de niveles de realidad, de identidades, y de percepción, al ser ella y otra por las sensaciones que le provoca el collar y la mirada en el espejo. Toda esta irrealidad se incrementa cuando la abuela le presenta a un hombre que se parece físicamente al padre para que la enamore. Si Ana se enamora podría quedarse en la tierra del padre, virtualidad que queda abierta en el texto.

En los mundos torresianos los sentidos y las pasiones dominan a la razón, los personajes caminan enérgicamente y con los ojos abiertos hacia el caos, hacia el sufrimiento, hacia la pérdida de la propia identidad, pues los destinos y las personalidades se fusionan o se roban. ¿Qué lógica puede haber en que un joven traslade en un instante todo el deseo físico, la ilusión del amor y la ternura del enamoramiento de una mujer en plenitud hacia la identidad de un anciano parálítico? La “anagnórisis” del reencuentro pleno con alguien completamente ajeno y la aceptación de un destino catastrófico singularizan entre muchos otros rasgos estéticos la rareza de esas identidades y esas tramas surgidas del imaginario de Juan Manuel Torres en Polonia en 1965. El sinsentido de esas decisiones a través de lo que siente el personaje en el momento me lleva a lo que Szentkuthy escribe que Casanova proclama:

la única y eterna posibilidad para la fusión del intelecto y la pasión: descubrir el principio de todas las cosas (lo que equivale, debido a las posibilidades humanas, a descubrir algo irracional, un *nonsens*, o por lo menos alguna estructura grotescamente primitiva) y tras haber realizado este acto intelectual con un heroísmo fácil, entregarnos a los deseos del cuerpo y la imaginación (ambos son lo mismo); es decir entregarnos –con fe y sonambulismo, hasta la muerte, la enfermedad y el suicidio, o sea para decirlo mediante

una palabra: con felicidad– al *nonsens* recién descubierto. (2002, 102-102)

Es irracional encontrar a la mujer amada encarnada en un anciano. Y es absurdo decidir quedarse a su disposición por suponerla encarnada en él; y creer que estar en su compañía le significa la felicidad, y remite así a una falta de sentido en los hechos y en la percepción. Sin embargo, la lógica del relato lo vuelve real porque su percepción es verosímil en los mundos torresianos, aunque el lector quede atrapado en esa falta de sentido de las sensaciones, la felicidad y la decisión vital del protagonista. Porque éste pareciera convertirse en un objeto de servicio para el anciano, asumiéndolo como el origen de su felicidad porque su percepción es su raíz vital. José Luis Martínez Suárez escribe que: “la obra narrativa de Juan Manuel Torres expone claros elementos para concebirla como si se tratara de la cartografía de un naufragio trazada por un melancólico *per se*” (2000: 106). Y así es porque en esa melancolía de la búsqueda de la felicidad y la plenitud los personajes de *El viaje* naufragan, en esos mundos sensoriales donde las identidades se pierden, y los sujetos se aferran a tablas que son una especie de asideros sensoriales que momentáneamente les permiten crear la sensación de felicidad, aunque puedan tener tintes vampíricos que en un futuro no relatado los hagan ahogarse en mares no descritos por Torres pero que quedan abiertos en el imaginario del lector.

## **Bibliografía**

Campos, Julieta (2020). “Los pequeños infiernos” en *Obras completas de Juan Manuel Torres. Tomo I. Cuentos y relatos*. José Luis Nogales Baena y Mónica Braun (coords.). Xalapa: UV / Nieve de Chamoy / Ivec, pp. 277-279.

Dario, Rubén (2016). *Los raros*. Girona: WunderKammer.

De la Torre, Gerardo (2010). “Selección y nota introductoria”. *Juan Manuel Torres*. México: UNAM, Material de Lectura, núm. 64.

Guerriero, Leila (2011). *Los malditos*. Santiago: Diego Portales.

Kott, Jan (1992). “A Short Treatise on Erotism”. En *The Memory of the Body. Essays on Theater and Death*, traducido por Jadwiga Kosicka, Lillian Vallee *et al.* Evanston: Northwestern University Press, pp. 71- 75.

Martínez Suárez, José Luis (2020). “Cartografía de un naufragio” en *Obras completas de Juan Manuel Torres. Tomo I. Cuentos y relatos*. José Luis Nogales Baena y Mónica Braun (coords.). Xalapa: UV / Nieve de Chamoy / Ivec, pp. 273-275.

Ortega, Julio (2020). “El viaje”. En *Obras completas de Juan Manuel Torres. Tomo I. Cuentos y relatos*. José Luis Nogales Baena y Mónica Braun (coords.). Xalapa: UV / Nieve de Chamoy / Ivec, pp. 273-275.

Perucho, Juan: “La estirpe de los excéntricos. En *La Palabra y el Hombre*, No. 19 tercera época, Invierno 2012, No. 19, Jun. 13 de 2013. 85-86.

Szentkuthy, Miklós. (2002). *A propósito de Casanova*. Madrid: Siruela.

Torres, Juan Manuel (2020). *Obras completas. Tomo I Cuentos y relatos*. José Luis Nogales Baena y Mónica Braun (coords.). Xalapa: UV / Nieve de Chamoy / Ivec.

Torres, Juan Manuel (1993). *El viaje*. México: Conaculta, Lecturas Mexicanas.

Villalobos, Juan Pablo (2012). “Los raros”. *Letras Libres España*, 131.  
<https://letraslibres.com/revista-espana/los-raros/>