

3
241



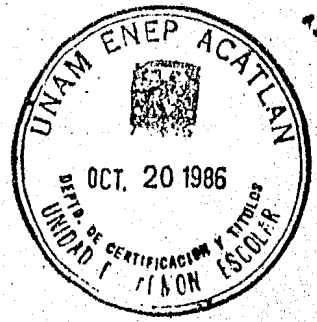
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES ACATLÁN

PORNOGRAFÍA DEL ALMA

(PALOMA, INTERPRETACIÓN DE LA FIGURA FEMENINA EN LA OBRA DE
JUAN GARCÍA PONCE)

TESIS QUE PARA OPTAR AL TÍTULO DE LICENCIATURA EN LENGUA Y LITERATURA
HISPÁNICAS PRESENTA LA ALUMNA
GRACIELA MARTÍNEZ ZALCE SÁNCHEZ

México, 1986





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

Introducción, p.7

1. Tres mujeres, p.15

-Claudia, p.18

-Marcela, p.32

-Nicole, p.42

2. Pornografía del alma, p.51

-Gilberto, el artista como héroe, p.56

-Paloma, la conformación de una identidad, p.70

-Paloma por Gilberto: la mirada del otro, p.79

-Paloma por Paloma: la mirada vivida, p.89

-El gato: el amor vicario, p.99

Conclusión, p.107

Apéndice 1: El gato por Roger von Gunten, p.119

Apéndice 2: noticia biográfica y bibliográfica (bibliografía directa)
p.126

Bibliografía indirecta, p.130

un ensayo no es la expresión provisional o accesoria de una convicción que podría ser elevada a verdad en una oportunidad mejor y que también cabría reconocer como error (...) un ensayo es la forma definitiva e inmutable que la vida interior de una persona da a un pensamiento categórico. Nada le es tan extraño como la irresponsabilidad y la mediocridad de las ocurrencias llamadas "subjetividad"; pero tampoco verdadero y falso, prudente e imprudente son conceptos aplicables a tales pensamientos protegidos en leyes no menos severas por parecer suaves e inefables.

(...) su reino está entre la religión y la ciencia, entre ejemplo y doctrina, entre el amor intellectualis y la poesía; (los ensayistas) son santos con o sin religión, y a veces son también simplemente hombres enredados en una aventura.

Robert Musil. El hombre sin atributos.

Introducción

Introducción

Ésta es la eternidad verdadera, la auténtica eternidad de una obra como ésta; en su propia naturaleza está que esa eternidad se transfiera al lector, éste no se resigna a ningún punto final y continúa leyendo una y otra vez aquello que, de lo contrario, tocaría a su fin.

Canetti. El juego de ojos.

"Literatura para mujeres" fue el comentario despectivo que me llevó a encontrarme con la obra de Juan García Ponce. Quien lo hizo, descubrí a partir de mis lecturas, se había equivocado al emplear la preposición: literatura de mujeres hubiese sido más acertado; relatos que presentan una interpretación de lo femenino, que indagan lo que significa encarnar la belleza absoluta, que develan otro sentido de ser mujer. Esos son los hilos que forman el entramado de las obsesiones de García Ponce; con base en ellos se ha consolidado una vasta obra narrativa (él es el escritor más prolífico de su generación) cuyo tema central, que parece ser el mismo con diferentes matices, ha adquirido profundidad y consistencia a lo largo de su desarrollo.

Porque la obra de Juan García Ponce es continuidad en la diferencia: temas y géneros en constante recurrencia; construcción en la que resalta la figura femenina como centro del sistema de sentidos. Figura siempre una en lo múltiple, siempre diversa en

lo semejante, en busca de una identidad por medio del amor, de Amelia (protagonista de "Amelia" en La noche de 1963) a Paloma (personaje central de De ánima de 1984), el desarrollo de una forma -distinta de la tradicional- de ser mujer; ésta podría aparecer como despreciativa y, hasta cierto punto misogínica, ya que enfoca ante todo el aspecto físico de la mujer: su sensualidad y su belleza por encima de cualquier otra de sus cualidades.

En sus primeros conjuntos de relatos (Imagen primera y La noche) y novelas (Figura de paja, La casa en la playa, La presencia lejana), García Ponce venía conformando sus materiales a partir del modo de crear psicológico -según la terminología de Jung*-; la anécdota pesa; para el narrador, las acciones captan una mayor atención, y se explican en términos de normalidad, de conciencia; los personajes, que se mueven en el mundo de lo cotidiano, aparecen ante nosotros como un yo, es decir, la máscara con que el ello -lo instintivo- se presenta ante el mundo exterior.

* Según la psicología junguiana, la narrativa es la representación de una situación eminentemente psicológica que se repite con variaciones en el existir humano y, por lo tanto, constituye la expresión y motivación de un arquetipo, en distintas formas, pero con difusión universal. La narración se erige sobre un trasfondo psíquico que responde a dos modos de creación: - el modo de crear psicológico, que utiliza como material el contenido de lo que se halla dentro de los límites de lo conocido o lo perceptible para la conciencia: experiencias vitales, conmociones de la pasión, destino del hombre; así, el escritor alza lo trivial a la altura de la vivencia poética y lo conforma de tal manera que lo traduce, por la expresión, en una fuerza convincente; lo ilumina ante la conciencia del lector. Explica Jung que las novelas creadas de este modo son producto del intento del autor para elevar la materia primordial anímica de su obra de arte desde el mero acontecer anecdótico hasta la esfera de la discusión psicológica

A partir de 1969, con la publicación de La cabaña, descubrimos una ruptura en la continuidad, al acceder la narrativa de García Ponce al modo de creación visionario*, pues desde entonces ha venido introduciéndose en sus figuras, sobre todo las femeninas quienes en la búsqueda de una identidad a través del rito (casi religioso) del erotismo, sufren las vivencias primordiales, los presentimientos, los asaltos del ello, y se transforman -como falenas- a través de una oscura intensidad, para disolverse en la imagen del amor. Los textos no describen ya la historia de una pasión únicamente: exponen la relación con un ánima, es decir, la imago subjetiva de lo femenino.

* - el modo de crear visionario, que posee una esencia foránea, proveniente o del abismo de una etapa prehumana o de la oscura lunimosidad de naturaleza sobrehumana, por la intensidad de la vivencia; emerge de profundidades intemporales; es la revelación del eterno caos, que la mirada humana apenas puede vislumbrar, de belleza tal que para concebirla se fatigan en vano las palabras. Dice Jung que ésta es el espectáculo perturbador de un acontecer tan vasto que supera los alcances del sentir y el concebir humanos y, por ello, exige al acto de creación artística algo más que la vivencia de primer plano (que sería el acontecer anecdótico). Agrega que se podría equiparar a esta visión primordial con la experiencia mística; para que el artista pueda acercarse a ella debe preguntarse constantemente en qué consiste o qué significa, puesto que remontarla a una experiencia personal la convertiría en un sustituto, en un síntoma de neurosis y transtorno anímico, mientras que se trata de una realidad psíquica, de un símbolo real, es decir, la expresión de una entidad desconocida. Así pues, para encontrar la forma adecuada para su vivencia primordial, el escritor debe recaer sobre figuras mitológicas, pues ésta carece de palabras en su ser presentimiento, y nunca alcanza la plenitud: se ha de buscar eternamente su expresión.

Cfr. Jung, Carl. Formaciones de lo inconsciente. Barcelona, Paidós, 1984, pp.5-15.

El impulso inicial de la literatura de García Ponce proviene de la fascinación por la figura femenina, de la necesidad de evocarla, de recrearla, de convertirla en imagen; en ese sentido escribir, para él, es como el amor: una forma de vivir en un campo de intensidad particular, desde el cual todo se muestra más vívidamente. Su profusión productiva denuncia la voluntad de potencia de una vocación, la fuerza con que la intervención del arte se ha implantado en su vida como escritor.

Así pues, su obra -que es su vida- se realiza en contra del sentido común de la moral, aquellas reglas convencionales que se siguen por costumbre; para él, la única moral es todo lo que aumente la intensidad de las vivencias; el sistema de sus enunciados artísticos abre la percepción física y psíquica hacia un tiempo y un espacio visionarios donde el orden de la existencia se rige por las leyes del arte, más allá del bien y del mal. Ese sistema traza la adecuación del ánima al ánimus, realizada en la escritura como la sumatoria de los cuerpos que integran la trama infinita de un relato mítico: la genealogía de ser mujer.*

En donde mejor aparece expuesto todo ello es en Crónica de la intervención, la novela más ambiciosa -y más amplia también- de García Ponce. Ahí, la(s) protagonista(s), Mariana/María Inés, es síntesis de los rasgos que caracterizan a la serie de "mujeres" del resto de su obra. Pero además hay muchos personajes femeninos más cuya presencia en el texto es importante por sí -no como en otros casos donde éstos han sido concebidos para que resalte la protagonista- puesto que cada una representa a algún nivel social,

* Genealogía puesto que García Ponce, en sus textos, ha desmontado las características de lo femenino y a partir de ellas ha reconstruido personajes que presentan una nueva forma de ser mujeres.

difieren en capacidad intelectual, todas tienen distintas actividades y expectativas vitales, poseen historias particulares y personalidades muy definidas. De ahí que realizar un análisis de la figura femenina en Crónica... hubiera significado además de esfuerzo, la obligación de dejar de lado o a tocar sólo tangencialmente otros aspectos de la novela (los personajes masculinos, las preocupaciones formales y las técnicas narrativas utilizadas, el clima social retratado, las particularidades estilísticas de los capítulos, el problema del narrador, para mencionar algunos ejemplos) que son igualmente importantes. Acciones innumerables mediante las cuales una media docena de mujeres bellas y fascinantes buscan cómo afirmarse. Mientras que en De ánimo sólo se impone -como figura femenina- Paloma.

De ánimo es su novela más reciente. En ella, el lenguaje como proveedor de autoconciencia e identidad juega el papel primordial; por su estructura narrativa es muy probable que pese más que en otras novelas: no acciones directas, sino diarios -traducción de dichas acciones a palabras-; discurso dentro del discurso.

De ánimo es una novela que se reconoce siempre a sí misma como ficción (o al menos como un artefacto de palabras en tanto los personajes se descubren (d)escribiendo sus acciones), juego de espejos entre la realidad, la realidad ficticia y un tercer plano de realidad ficticia, al no existir en ella descripciones de primera intención. Los narradores se saben tales: hombre y mujer enfrentados por su "idioma", por dos formas de interpretar la vida que la cultura les ha impuesto: lo femenino que siente, Paloma, y lo masculino que descifra, define y da identidad a lo femenino, Gilberto.

difieren en capacidad intelectual, todas tienen distintas actividades y expectativas vitales, poseen historias particulares y personalidades muy definidas. De ahí que realizar un análisis de la figura femenina en Crónica... hubiera significado además de esfuerzo, la obligación de dejar de lado o a tocar sólo tangencialmente otros aspectos de la novela (los personajes masculinos, las preocupaciones formales y las técnicas narrativas utilizadas, el clima social retratado, las particularidades estilísticas de los capítulos, el problema del narrador, para mencionar algunos ejemplos) que son igualmente importantes. Acciones innumerables mediante las cuales una media docena de mujeres bellas y fascinantes buscan cómo afirmarse. Mientras que en De ánima sólo se impone -como figura femenina- Paloma.

De ánima es su novela más reciente. En ella, el lenguaje como proveedor de autoconciencia e identidad juega el papel primordial; por su estructura narrativa es muy probable que pese más que en otras novelas: no acciones directas, sino diarios -traducción de dichas acciones a palabras-; discurso dentro del discurso.

De ánima es una novela que se reconoce siempre a sí misma como ficción (o al menos como un artefacto de palabras en tanto los personajes se descubren (d)escribiendo sus acciones), juego de espejos entre la realidad, la realidad ficticia y un tercer plano de realidad ficticia, al no existir en ella descripciones de primera intención. Los narradores se saben tales: hombre y mujer enfrentados por su "idioma", por dos formas de interpretar la vida que la cultura les ha impuesto: lo femenino que siente, Paloma, y lo masculino que descifra, define y da identidad a lo femenino, Gilberto.

Leer De ánima es descubrir una mujer cuyas versiones del mundo, actitudes y afirmaciones resultan sorprendentes para el lector, pues provienen de una observación detallada y amorosa de la mujer y de lo que significa serlo. Paloma es la síntesis de la interpretación de lo femenino que García Ponce ha desarrollado a lo largo de su trayectoria como narrador (y que en Crónica... se despliega más minuciosamente aún), ha ido detallando; matizando, volviendo sutil. De los esbozos de mujeres "diferentes" en sus primeros relatos a la profundización en la psicología femenina en textos posteriores; de algunas descripciones físicas y de situaciones a la introspección en la mentalidad de la mujer. Por ello Paloma podría considerarse síntesis: la concepción de un personaje que conjunta el paradójico hallazgo de una identidad, el encuentro con los cuerpos, el erotismo, el fetiche, el sentimiento casi religioso que produce la belleza: la mujer como obra de arte.

Cuando se es lector por vicio y por vocación, cuando se intenta conocer y profundizar en la obra de un autor que ha logrado despertar nuestra curiosidad, el texto se vuelve nuestra responsabilidad. Cada lectura va creando de nuevo la novela: ella se convertirá en la suma de sus interpretaciones. Cada lector compondrá el texto, le dará un significado para él; por ello, toda interpretación parece válida. Y si a través de la mentira que es una novela, ésta ha logrado atraparnos, tendríamos la obligación de merecerla.

Nos queda, como respuesta, la recreación por medio de la crítica. Ejercicio hermenéutico: analizar un texto y que la

resultante genera, a su vez, otro lugar de lectura; concreción de un acto materializado raras veces: punto de llegada que tiende a ser punto de fuga.

El ejercicio hermenéutico necesita un centro, no se puede partir de varios lados en el intento de "leer" una obra. Por ello, este análisis ha de centrarse en Paloma, ente de ficción cuya realidad es sólo en el lenguaje, pero que ha sido dotada con rasgos psíquicos de lo que culturalmente se define como lo femenino. Contrapunto, antecedentes -personajes aunque anteriores ya redondos, valiosos en y por sí-, Claudia (La cabaña), Marcela (El libro) y Nicole (Unión) serán analizados para encontrar constantes y variables que constituyan los cimientos de lo que posteriormente conformará a Paloma. Recorrer la urdimbre de las obsesiones de García Ponce; reconstruir la telaraña con otros ojos, con otra mano.

Basada en estas lecturas, la investigación facilitará una interpretación de De ánima que no sea absolutamente "lírica" y subjetiva; sin embargo, este análisis no pretende hacer ciencia de la literatura.

La crítica literaria puede ser, a su vez, literaria. Este texto, como respuesta a una obra de arte, desea ser recreativo: un ensayo que cierre el ciclo del "aprendizaje" de la literatura en una escuela.

Enseñar es pervertir. Ustedes vienen aquí a perder su virginidad literaria; pero sólo para recuperarla después. Lo difícil, en verdad, no es perder la virginidad, sino ganarla, conquistarla. Hay que ir a los libros desde el conocimiento, para que ellos, si son realmente grandes, mediante su propio poder nos devuelvan la inocencia. **

1. Tres mujeres

Tres mujeres

perturba su sensualidad y las lleva por un camino que nunca más podrá descansar en ninguna meta...

Musil, "La realización del amor".
Lo que se hace por amor acontece siempre más allá del bien y del mal.

Nietzsche. Más allá del bien y del mal.

Resulta obvio decir que toda elección es subjetiva. Escoger como puntos referenciales tres novelas entre la vasta obra narrativa de Juan García Ponce apuntala la proposición de que sus personajes femeninos se han ido comprimiendo hasta adquirir características sintéticas muy particulares, rasgos que Paloma (así como Mariana y María Inés, protagonistas de la Crónica de la intervención) posee y que definen la interpretación de lo femenino que entraña la obra de García Ponce.

La elección de La cabaña responde a que ésta es una de sus novelas más importantes, ya que en ella se da un salto hacia la indagación introspectiva en los personajes femeninos, la reflexión e intelectualización de sus acciones, la adquisición de un sentido profundo del erotismo, y el acontecimiento pasa a un plano secundario. El libro fue seleccionado por empatía. Unión porque en su brevedad es ya el antecedente directo de lo que en Crónica... y De ánima se llevará hasta sus últimas consecuencias.

A pesar de lo que parece, la elección no ha sido absolutamente arbitraria; hay un rasgo de intertextualidad que liga estrechamente a estas novelas; las tres han surgido, en parte, como respuesta a la lectura de "La realización del amor" de Robert Musil, uno de los dos relatos que forman su segundo libro, Uniones, publicado en 1911. (1) En él se nos narra la historia de Claudine, una mujer que durante un viaje por el cual se ha separado de su marido, para poder recuperar su amor en la distancia, se entrega a un desconocido. No actúa mal; se rige únicamente según la norma del deseo; en él, aunque sea transgresivo, se halla la culminación del amor.

Sensualidad perturbada, perversión (como en la pintura de Balthus) en que la delicadeza se une con lo terrible. La fuerza pasional define a los personajes femeninos de García Ponce; el narcisismo les exige conductas que desemboquen en la obtención del placer. Reconocimiento y adecuación a un yo que no se pone límites. Al amor se llega a través de la animalidad. Los órdenes de la normalidad se subvierten. Por esas mujeres se crea una forma de amar sólo posible en el arte: "un amor con una ternura sin rumbo, un amor para el que no había todavía una expresión en la lengua cotidiana". (2)

(1) El otro es "La tentación de Veronika la tranquila". La primera edición en español es la de Seix Barral de 1982; en ella el traductor, Pedro Madrigal, tituló el relato "La culminación del amor, sin embargo García Ponce opina que la palabra realización es la más cercana al término alemán Vollendung.

(2) Musil, "La culminación del amor", p. 41.

Claudia

¡Poder retener lo sublime!

Nietzsche. El libro del filósofo.
tu nombre casi se me escapa aquí, un nombre
como el viento cuando cae a tus pies

Irène.

Objetos cargados de significación que adquieren calidad de actantes o por los cuales se acentúan las características de los personajes. El fetichismo se presenta como constante en toda la obra de Juan García Ponce. Así pues, unas tarjetas postales pueden ser signos muertos. Pueden ser escritura: prolongación de la vida, permanencia; extensión de un ser cuya ausencia es definitiva: objeto vivo de una persona muerta. Una mirada —la del narrador y, por él, la del lector simultáneamente— se posa sobre una mujer; ella lee y relee esas postales que un esposo desaparecido garrapateara como signo de amor, vínculo a través de la distancia. Muerte. Su lectura es un salto al vacío: la mujer está en el instante de forjarse de nuevo una personalidad, de lanzarse al reencuentro de sí misma.

Novela de contrastes, la paradoja es la figura de pensamiento más relevante en La cabaña. Estos contrastes se inician con el hecho de que Claudia sea el único personaje que posee un nombre propio, de tal modo que todos los demás son identificables solamente a través de la relación que guardan con ella. Claudia, nombre que es un homenaje y por ello permite que se establezca

un paralelismo entre el personaje así llamado y Claudine, la protagonista de "La realización del amor" de Robert Musil. Nombre, pues, que abre paso a la intertextualidad. Unico nombre.

En La errancia sin fin García Ponce propone al nombre como solo centro posible de coherencia cuando se ha rechazado la validez de las designaciones mediante las que se da sentido al mundo a través de las codificaciones del lenguaje establecido; este código de signos cotidianos no vale, pues limita inadmisiblemente las fuerzas de la vida. El nombre (un nombre propio) se eleva sobre todo esto y es valioso -se le carga de valor- por ser la "fuente de todo sentido". (3) Y así ocurre en La cabaña; al nombre de Claudia se le ha impuesto un gran valor y por eso ella es la encargada de producir el significado central de la novela; de ella emanan las acciones, la búsqueda y el encuentro; su presencia irradia todos los sentidos o, al menos, todos surgen en relación con ella.

El nombre, además (al menos en las sociedades occidentales), es lo que identifica y de cierta forma hace único a un ser, le proporciona una individualidad, una identidad. Nombre, la palabra por medio de la cual sabemos quién es una persona (4). Y si, como dice Klossowski, la identidad es una mera cortesía gramatical (5),

(3) García Ponce, Juan. La errancia sin fin: Musil, Borges, Klossowski. Barcelona, Anagrama, 1981, p. 54

(4) Cfr. Moliner, María. Diccionario de uso del español, vol. 2, p. 516, en donde se afirma que el término latino nomen, nominis es derivado de gnōscere, conocer.

(5) Klossowski citado por García Ponce en La errancia... Algunos pasajes de Roberte esta noche, en los que se discute sobre la unión hipostática -la adecuación del espíritu al cuerpo-, podrían aclarar lo que este problema significa para Klossowski. Tomemos como ejemplo el siguiente: "Si la toma de conciencia de Roberte por ella misma -en cuanto que se sabe particularizada por el juicio de otro...- (...) es un acto de su inteligencia que no agota otros juicios u otras intenciones de las que ella

nos hallamos en el círculo del deíctico: el nombre simboliza e indica a la persona a la cual se le ha atribuido al significarla y debe guardar con ella, además, una relación existencial. Ese nombre sería el signo de su identidad, aquello con que se identifica, lo que hace patente la circunstancia de ser esa persona que se dice ser, con respecto a sí misma y a los otros. Pero "el carácter de toda identidad es la imposibilidad de definirla y por tanto su inexistencia, aun en términos gramaticales", (6) porque los seres se transforman; en su mismidad van cambiando, en su diferencia permanecen.

En La cabaña, en donde el nombre es el centro de coherencia, éste es la máscara que cubre la ausencia de identidad; la voz del narrador sigue el movimiento de Claudia, su permanencia en el cambio, su ser y no ser al mismo tiempo. El proceso que nos narra la novela es el del conocimiento de Claudia por Claudia.

El viaje es el motivo inicial de las dos partes de la novela (al igual que sucede en "La realización del amor") y será de suma importancia, pues al terminar y comenzar simultáneamente ciertos períodos en la vida de Claudia, el viaje también preparará los momentos más decisivos en su trayectoria de personaje.

sería otras tantas veces objeto anterior a toda creación - ". Cfr. Klossowski, Pierre. Roberte esta noche. Trad. de Michèle Alban y Juan García Ponce. México, Ed. Era, 1976.

(6) García Ponce. Op. cit., p.12.

Estas dos partes son distintas tanto en extensión como en estructura. En la primera, el tiempo narrativo de la novela no es lineal; hay en ella cortes (marcados tipográficamente por un doble espacio) en los cuales se describen acciones de diferentes lapsos; la existencia de Claudia hasta el momento en que se le anuncia la muerte de su segundo marido. En la segunda, los retrocesos temporales se dan ya sin marcas tipográficas, el texto intercala el pasado con el presente y las interlíneas designan escenas que van concertando el acercamiento de Claudia a la cabaña.

El inicio es la partida del esposo. La separación proviene de un motivo absurdo en términos de la relación -aunque lógico desde el punto de vista de lo cotidiano-, el trabajo: la realidad se impone sobre el deseo. Así, Claudia se halla como la esposa del Cántico de San Juan en sus primeros versos:

¿Adónde te escondiste,
Amado y me dexaste con gemido?
Como el ciervo huyste
aviéndome herido;
salí tras ti clamando y eras ydo. (7)

Herida porque la separación de los amantes es tan absurda como la muerte.

(7) San Juan de la Cruz. Cántico espiritual. Poesías. Madrid, Alhambra, 1979, p.121. Considero pertinente tener presente que el amor, el erotismo, es el símil más adecuado para la experiencia mística; en la narrativa de García Ponce esta situación se agudizará en tanto el rito sexual adquirirá características de sagrado, y la mujer será mistificada como centro de este rito.

La cabaña aparecerá enunciada allí como el sujeto de una promesa no cumplida por Claudia durante ese primer distanciamiento - que ella aún no sabe definitivo- entre ambos; cuidar de ese espacio donde su amor se hacía tangible. Ella no querrá, durante una temporada, regresar sin su esposo; entonces, las postales serán lo único que lo traiga a ella, aunque simultáneamente la alejarán de él, se la llevarán al pasado.

Es a partir de esta retrospectiva como obtenemos la historia de vida y la figura de Claudia. En cuanto a su trabajo, nos son dados algunos indicios que nos la muestran primero como estudiante de la Facultad de Filosofía y Letras y después como profesora de literatura. Pero no es su máscara profesional la que interesa, no su manera de presentarse dominando una habilidad intelectual, no el comportamiento mesurado -o desmesurado- con que se manifieste en su empleo. Para el narrador lo fascinante en ella es su expresión erótica -la que mejor deja conocer al lector- al enfrentarse con el mundo, cuyo rasgo sobresaliente es una inversión de órdenes: las personas son cosificadas; las cosas, personificadas.

A pesar de las experiencias sexuales antes de y durante su primer matrimonio -considerado como una circunstancia intrascendente- Claudia no adquiere una conciencia de su cuerpo sino a partir del divorcio. Es entonces cuando percibe la sensación de no ser dueña de sí misma, sin embargo, mirarse desnuda en el espejo es pertenecerse, enamorarse de sí misma y reconocerse disponible. Por tanto, en contra de la moral. Descubierta. Paradoja, pues

la disponibilidad -la posibilidad de perderse en el otro concentrándose en el yo- la valida y la degrada; la entrega le produce placer aunque signifique rebajarse.

Uno de sus amantes, cuya admiración por ella le provoca lástima y cuya actitud timorata ante la vida la conduce a despreciarlo, vive en un cuarto en una casa de huéspedes al que deben entrar a escondidas. Un olor desagradable, penetrante, llena la atmósfera del espacio en que él la toma, pero ella no se entrega a él sino al olor; primero como una defensa, después como la comprobación de que él es nada más un medio para asegurar su placer y afirmar su libertad. Con otro, se deja retratar semidesnuda y el placer proviene de exhibirse ante la cámara; al colgar las fotos en un cuarto que han acondicionado para hacer el amor ahí, fetichiza tanto el espacio como los objetos, se inventa un santuario para su belleza, con iconos, y en él sacrifica su persona al placer.

La posibilidad de darse sin que en verdad la posean; así, Claudia se devuelve a sí misma: cosifica al amante, lo disuelve en el ambiente, lo transforma en una mera sensación proveedora de goce. Pero no puede olvidar que se trata de una persona, un hombre al que menosprecia, y este reconocimiento la rebaja -como a una prostituta-, porque darse es un castigo; por él, sus sentimientos se confrontan y en esa lucha surge la tensión por la cual el cuerpo despierta y la obliga a separarse de su propia realidad -su familia, las clases en la escuela, el camión donde viaja ajena a los demás aunque pendiente de ellos-; el deseo

es un poder que se adueña de ella y la debilita, pero puede ejercerlo y eso la fortalece. El asalto del deseo es la espera de algo por venir. El cuerpo es la guía de actos externos que van conformando su identidad. Y para ello es necesario transgredir, invertir órdenes. La despersonalización, presente en el lazo establecido por Claudia con todos sus amantes (excepto con su segundo marido a quien sí ama y, por ello, sí tiene una categoría de persona ante ella, categoría que Claudia transfiere a la cabaña -personalizándola- cuando él ya ha muerto), es signo de esta transgresión; convertirlos en objetos susceptibles de ser utilizados para alcanzar el placer y ceder ante éste -no frente al amante-, afirmarse a sí misma, ir adquiriendo una identidad al nulificar al otro. Sus experiencias con ellos sólo pueden dejarla en deuda consigo misma, dado que ellos han sido anulados y ella es siempre el agente activo. Al principio esto le sucede sin darse cuenta; en lo que experimenta ella cree que no es ella sino el otro quien importa; después, al observar las reacciones de los hombres ante su belleza y su descarada y disponible inaccesibilidad, deja de engañarse y reconoce lo placentero que es dejarse usar: entonces utiliza a sus amantes ya conscientemente; no se compromete con ninguno; en ocasiones sufre al descubrir que en la escisión de su ser radica el sentido de sus acciones; goza por la humillación, en ella se encuentra; avanza como imantada por la fuerza de estas sensaciones, prisionera del movimiento mientras contempla el mundo alrededor suyo; alejada, aunque en él se halle incluida.

Y en este aspecto, la trayectoria de Claudia es muy similar a la de Claudine, quien antes de casarse vivía bajo un dominio total de los hombres, pero sólo en apariencia, porque

era capaz de hacer lo que le pidieran -hasta la autoinmolación y renuncia total a su voluntad. -(...) hacía y padecía acciones de una fuerza pasional que llegaba hasta la humillación y, no obstante, no perdía jamás la conciencia de que todo lo que hacía era algo que, en el fondo, no la afectaba y que, esencialmente, nada tenía que ver con ella. (8)

¿Por qué es aparente el dominio masculino sobre ambos personajes? Porque el cuerpo se doblega, pero la conciencia se queda fuera, mirándolo hacer. Porque las dos orillan a los hombres a comportarse según su voluntad; porque la indiferencia -con respecto a ellos- las deja aparte; porque disfrutan las situaciones que propician. Amas y esclavas simultáneamente.

Seducir, provocar, cambiar de amantes, dejarse ver, saberse bella. Estos son actos que producen culpa, y por ello no puede calificarse a Claudia de amoral. Ella es "obligada" a actuar, en medio de la inercia y la incertidumbre, regida por las leyes del deseo. Ha adquirido conciencia de que su cuerpo es un medio de transgresión, que puede usarlo para provocar, para alterar el orden establecido. Y que siempre se es dueña de darlo a quien sea el favorito.

De entre los elegidos, hay una relación que se diferencia de las otras porque sucede entre mujeres. La muchacha es una alumna extranjera que no habla español; Claudia no habla inglés.

Al haber una imposibilidad de comunicación a través de la palabra, se establece otro tipo de lenguaje, el de los cuerpos, ése que es puro movimiento, ése que está hecho de silencio. La imagen de la muchacha representa inocencia, desprotección y timidez -cualidades que, unidas a su aspecto físico infantil, la convierten en una figura asexuada y al lado de Claudia acentúan la indisponible disponibilidad de ésta (porque los maestros que viven en la misma casa creen que la muchacha es lesbiana y saben que Claudia, que les gusta a todos, no lo es). La relación entre ambas es muy ambigua; y, de nuevo, es un viaje -el alejamiento de lo cotidiano, de la normalidad- lo que precipitará el desenlace de esta secuencia. El traslado hacia un lugar determinado, con la espera que conlleva, implica siempre para Claudia la agudización de la conciencia de su cuerpo -en este caso intensificada, además, por la cercanía de su amiga, quien funciona como un reflejo de ella, pues es hermosa y es mujer. Fascinación ante otra figura femenina, deseo urgente, ansioso y concreto. Va a unirse con ella en la tina;

después de contemplarla en un tiempo sin tiempo, sintiendo que a través del de la muchacha su cuerpo sumergido en el agua era suyo por completo y se repetía en el otro proyectándose hacia él en su necesidad de tocarlo. (9)

Narciso se mira en el espejo del agua. Se enamora de la imagen -que es y no es la suya-. Intenta tocarla, pero en el

(9) García Ponce. La cabaña. México, Joaquín Mortiz, 1969, pp.62-63.

contacto ésta se desvanece. La imposibilidad del encuentro entre ambas, y como consecuencia el desencuentro definitivo: a partir de ellos, Claudia adquiere el conocimiento de que el deseo no se dirige al otro cuerpo, sino al suyo y desde esta situación se afirma la carga de impersonalidad en su deseo -en términos del otro-; su deseo se transforma en egocéntrico; los amantes serán un medio y sus cuerpos cosas, sin que esto signifique que son menos valiosos. (10)

Hay en Claudia una necesidad de rendirse a alguien o a algo. Y en este punto se afirma la paradoja. Mientras vive sola, disponible, Claudia siente que no es, que no se pertenece; por eso tiene que entregarse a los otros, ya sea a sus amantes cosificados, a su segundo marido -personificación del amor- o a los ambientes personificados; sin embargo, esto la confirma "en el sentimiento de separación que más adelante le permitiría reconocer la soledad que la definía al encerrarla en su propia realidad sin que ésta pareciera poder abrirse nunca". (11) De tal modo que el vínculo con sus amantes se basa en la representación; finge que no participa voluntariamente, que se está doblegando, que cede; para descubrirse, parece vivir abierta a la mirada de los otros, aunque en realidad está encerrada en sí misma. Claudia juega a dejarse seducir, cuando en realidad está consciente de ser ella la seductora.

(10) Otro fragmento de Roberte... sirve para afirmar la importancia de los cuerpos de palabras que son los personajes: "las palabras que usted censura no han hecho más que fabricarnos un cuerpo que nos ha sido negado a nosotros los espíritus". Klossowski, op.cit., p.98.

(11) García Ponce, op.cit., p.87. El subrayado es mío. A partir de esta cita, se colocará después de cada cita el número de página de la misma obra.

La necesidad de rendirse se convierte en sublime al aparecer al fin aquel que efectúa el cambio en el establecimiento de la pareja y desaparece la sensación de la espera. La visión primordial, equiparable a la experiencia mística-erótica, es el amor perfecto; ése que le devuelve su imagen sometida sin humillación, y le permite empezar a existir verdaderamente. Ahora bien, si el marido es de quien emana esta energía (incluso él es también un personaje desdibujado y como los otros tampoco tiene nombre), materializada hasta el extremo de la aparición de un hijo (quien parece tener sentido únicamente como extensión de la pareja, puesto que se le menciona escasamente), ¿por qué muere esta personificación del amor, de manera tan absurda e inexplicable?, ¿por qué es la muerte el acto representativo de que el amor debe ponerse a prueba?, ¿por qué, si la realización del amor aparece en la unión física, la separación de los cuerpos ha de ser permanente e ineluctable?

En la segunda parte de la novela, el viaje que lleva a Claudia a la cabaña será el definitivo y definitorio para su adquisición de una identidad. La soledad, además de la disponibilidad de su cuerpo, significará ahora una ausencia determinada -la del ser amado- que debe transformarse en presencia para que la tensión acumulada en Claudia pueda ser expulsada y en su desaparición libere, también, el placer contenido en sus sentidos. Sustitución tal vez, seguramente fetichización; la cabaña adquiere el peso de un actante, porque si en el pasado todas las personas-cosas

la orillaban a la introversión, el ambiente de la cabaña recogerá a Claudia y la depositará en su amor (ya sin figura humana depositaria). Poco a poco, Claudia se despoja del recuerdo y lleva a cabo los ritos de desnudarse, entregarse al espacio y dejarse mirar ya fuera del tiempo, envuelta por la ternura que parece emanar de la cabaña; el objeto tiene cualidades de sujeto (las descripciones que de él se hacen lo evidencian). Y la imagen del amor es de nuevo algo impreciso, vago, impenetrable. El pasado no es más una retrospectión; caracteriza al ahora de la protagonista; conforma su presente en tanto sensaciones recuperadas. Claudia se reencuentra en la voluptuosidad y el deseo extremos que no tienen ninguna meta definida.

La muerte del esposo, ¿no niega la posibilidad de que el amor pueda realizarse en una sola persona, en una figura única? Al devolverla a su cuerpo, a su deseo por sí misma, a sus sensaciones, la cabaña se convierte en el recipiente del amor de Claudia, quien se entrega al espacio como si fuese un amante; la identifica con esa ausencia que en su ámbito es susceptible de ser presencia -invisible, pero existente-; ese sitio retiene la unión, la confusión de dos que en verdad ya no es posible. En la cabaña, el deseo se impone a la realidad; el principio del placer, a la muerte. En su interior, el amor se presenta como "una pura esencia ajena a sus existencias (...) un espejo intermedio en que se refleja la misma imagen, sin anverso ni reverso". (p.164)

El sentimiento (sentido) que se desprende de la cabaña viene a completarse con una mirada; dos muchachos del campo con quienes Claudia dialoga (éste es el único fragmento de la novela en la cual existen parlamentos en estilo directo, rasgo relevante puesto que los muchachos se expresan mal, incorrectamente y los diálogos son fáticos por completo) y para quienes busca ocupaciones innecesarias que les permitan permanecer cerca de ella son los ojos brillantes, curiosos y lascivos de la cabaña; sus figuras anhelantes son su extensión animada, la movilidad real que por su calidad de cosa le falta, el instrumento que Claudia necesita usar para transgredir el orden -la decencia- a través de su cuerpo.

La cabaña representa la vuelta a la vida para Claudia, (12) el devolverse a ella misma, a su capacidad de seducción, al miedo y al sufrimiento que despiertan al deseo, oscura llamada a la que responde con su paradójica necesidad de sumisión, a esa fuerza que la vence de tal modo que su cuerpo ya no es de nadie, sino de la entrega que

no era más que una forma de fidelidad a sí misma y a la cabaña, de la que era imposible separarse sin perder por completo la posibilidad de recuperar y mantener la ausente presencia de su amor, cuya fuerza la adentró de nuevo en esa viva lejanía de su deseo que al apartarla le quitaba también toda la necesidad de resistirlo, llevándola a actuar como si nada de lo que hiciera la tocara realmente más que en el legítimo terreno de ese amor, dentro del que el deseo se hacía cada vez más vasto y sin límites, alimentándose de su propia imposibilidad de satisfacerse. (pp.194-195)

(12) Existe aquí un paralelismo con Claudine, para quien el descubrirse capaz de seducir todavía es una reafirmación de identidad y una vuelta al deseo de vivir.

Claudia, finalmente, encuentra su identidad en esa pérdida y recuperación constante, en esa paradoja de su ser, en esa necesidad de invertir los órdenes para poder utilizar a las personas y venerar a los fetiches. Claudia es de nuevo paralela a Claudine. (13) La realización del amor no sucede para la mujer en un solo compañero.

Claudine (...) encontrará que al liberar su sexualidad contenida hasta entonces en el objeto de su amor y permitir que se satisfaga sin reparar en el objeto que la satisface, experimentará una elevación de su ser, una nueva relación con la realidad, que hace más verdadero su amor extendiéndolo en el espacio. De algún modo, junto con su sexualidad o mejor dicho, a través de ella, es su alma la que se libera y al hacerse real puede ofrecerse mejor a su amor. (14)

Probablemente por esta razón, el epígrafe de La cabaña sea un fragmento de la "Primera elegía de Duino", poema en el cual Rilke se pregunta:

(...) ¿No es ya tiempo que al amar
nos liberemos del objeto amado y, vibrando airosos,
nos mantengamos como la flecha que, tensa en el arco,
reúne el impulso que la hará superior a sí misma? Pues no hay
un detenerse en parte alguna. (15)

Claudia -en quien lo bello se conjunta con lo terrible o lo sublime- logra liberarse; en términos de Rilke, se comporta como un ángel.

(13) En el paralelismo hay similitud y diferencia, puesto que el objeto de amor de Claudia ha desaparecido por una causa exterior a ella, que no puede controlar, mientras que Claudine borra su imagen por voluntad propia: en lenguaje común, comete adulterio.

(14) García Ponce. El reino milenario. Montevideo, Arca, 1969, p.46.

(15) El epígrafe está formado por los versos iniciales del poema: "¿Quién me escucharía/ entre las cohortes de ángeles si grito (...)" Yo cito versos posteriores en una versión distinta. Rilke. Antología poética. Madrid, Espasa-calpe, 1979, col. austral núm.1446, pp.113 - 115.

Marcela

I have only come here seeking knowledge,
Things they would not teach me of in college...
Sting, "Wrapped around your finger".

Un libro que se llama El libro. (¿Mistificación de un objeto?)
Y en sus páginas, la transformación de una conducta como respuesta
a la lectura de un relato: la intervención del arte en la vida.

Si hemos de creer en la clasificación de la novela por
"géneros", El libro sería una novela de acontecimiento (sin que
el acontecimiento sea lo primordial en ella) si tomáramos como
su centro la historia de amor, base de la trama; aunque
podríamos considerarla como más cercana a la novela de personaje(16)
y llevarnos una sorpresa con respecto a lo que creíamos era la
constante más sobresaliente en la narrativa de García Ponce.

(16) En este caso se trataría de la clasificación de Kayser en Interpretación
y análisis de la obra literaria (cfr. pp. 480-489). Para él son NOVELAS
DE ACONTECIMIENTO aquéllas en que lo más importante es la acción, basada
narrativamente en un principio, un medio y un fin bien estructurados;
según él, éstas se realizan como novelas de amor en que hay dos protagonistas.
Pertenece a las NOVELAS DE PERSONAJE las que se caracterizan por tener un
protagonista único, portador del mundo novelístico. El libro, dada su
trama, puede incluirse dentro de las primeras; sin embargo, por la técnica
de enfoque del narrador sobre el protagonista masculino, podríamos
incluirlo dentro de las segundas.

Tal vez debería haber titulado este inciso "Eduardo", en tanto que para el narrador existen dos centros (con base en los cuales se desarrolla la urdimbre del texto): la relación de Eduardo -el maestro universitario- con Marcela su alumna, y la relación de Eduardo con la literatura. Parece ser que nos encontramos, pues, ante un protagonista masculino. Figura representante del ideal de quien quiera transmitir cualquier saber relacionado con el arte:

Enseñar es pervertir. Ustedes vienen aquí a perder su virginidad literaria; pero sólo para recuperarla después (...) Hay que ir a los libros desde el conocimiento, para que ellos, si son realmente grandes, mediante su propio poder nos devuelvan la inocencia. (17)

La inocencia perdida y después recuperada. Eso es la transmisión del saber estético. (18) Eduardo es su portador.

(17) García Ponce. El libro, p.9. A partir de esta cita se colocará la página de la misma obra; entre paréntesis, después de cada cita.

(18) Ese tipo de enseñanza a través de la perversión es la que sugiere el cuadro de Balthus (Balthasar Klossowski) en La lección de guitarra, 1934, en el que la maestra ha acostado sobre su regazo a su alumna mientras le jala el cabello y está por introducir el índice izquierdo en el sexo de la niña, quien le jala el vestido y deja fuera uno de sus pechos cuyos pezones están muy erguidos. La actitud de ambas es de extrema concentración y abandono simultáneos, actitud que debe tenerse durante el encuentro estético como observador ante la obra. Marcela sería un equivalente de las niñas de Balthus, en quienes la conjunción del aire inocente, la belleza y la sensualidad producen en el espectador (o lector) una impresión de perversidad.

Antecedente de lo que será (con Gilberto, o con Anselmo y Esteban en Crónica...) el artista como héroe, sin ser propiamente un creador, Eduardo posee como parte de su existencia cotidiana la vocación literaria, ésa que requiere de fidelidad constante porque es un camino cuya meta está en el comienzo y que, por tanto, no tiene fin. Que su oficio sea el de maestro permite la expresión, en monólogos, de lo que le interesa enseñar: no lo que la apariencia de los libros dice, no su temporalidad sino su eternidad. Así, Eduardo ve la vida a través de la literatura, y su intelecto y espíritu se nos muestran también por introspecciones (en ocasiones se trata de pensamientos exteriorizados por Eduardo y muchas veces se menciona que es como si todo el tiempo él hablara para sí) siempre vinculadas con el mundo de lo literario:

el renovado encuentro con esa inmaterialidad palpable, gustable, que permanecía siempre igual, con sus movimientos secretos, como algo suyo e independiente al mismo tiempo, en cuya interioridad él se deslizaba para encontrarse perdiéndose como si fuera un espejo que le devolvería la única imagen suya en la que siempre era posible reconocerse. (pp.20-21)

El fervor por los libros, por lo que ellos pueden revelar.

Eduardo, el lector, encuentra a su autor en Musil, cuya obra es el espejo que le devuelve su imagen, porque él ha sabido sumergirse en su profundidad. Así, el relato conduce a la interpretación de otro texto narrativo, "La realización del amor", y la narración se transforma en ensayo. En Eduardo oímos a García Ponce explicar

que realización es el término más cercano a Vollendung pues implica un sentido de consumación próxima a la muerte, de tal modo que en ella se alcanza un fin o un nuevo principio. En Eduardo oímos a García Ponce interpretar el texto de Musil: no se trata de un viaje sino de una inmovilidad, reflejo de una verdad ausente, en la que la acción crea una belleza perturbadora. En la pasión de Eduardo/García Ponce por Musil descansa su poder de convicción, "una apertura hacia el mundo de lo posible que en la experiencia de la lectura adquiriría vida y se hacía realidad". (p.16)

Pues esto es lo que le sucede a Marcela. La voz de Eduardo -emisaria de la de Musil/García Ponce- y después la lectura la hechizarán, y el espejo de la literatura le devolverá su imagen transfigurada, pero verdadera.

Entonces, la figura femenina sigue siendo el centro: Eduardo es únicamente la mirada destinada a desentrañar -por medio de la transmisión de una experiencia estética casi religiosa- las sensaciones que van descubriendo a Marcela ante Marcela; es su íntimo vínculo con la literatura el que lo vuelve atractivo para ella; es "La realización del amor" la apertura a la posibilidad de no negar (de afirmar como modo de vida) lo "prohibido".

En El libro el punto de vista masculino sirve para develar lo femenino. De alguna manera el relato es una metáfora de lo que sucede cuando García Ponce escribe (el juego de espejos entre el escritor y el protagonista), y que en este texto, al analizar

a Musil -y la relación de Eduardo con él- resume:

la obsesiva continuidad que se encontraba en la configuración de los distintos personajes femeninos de Musil, insistiendo en la manera en que el escritor trataba de hacer vivir a través de ellos un mismo ideal, de tal modo que sus fantasías, sus sueños más secretos, encarnaban en esos personajes, pero al mismo tiempo, al adquirir una realidad independiente como tales en la obra, éstos movían su fantasía, dirigiéndola hacia un punto y se encontraba más allá de él, en un nuevo espacio que era el que en verdad buscaba hacer posible su escritura. (p.94)

La mirada en ambos casos no es la usual; la interpretación de lo femenino pertenece a quien lee la vida con el arte como punto esencial de referencia, aquel que rescata de las cosas su eternidad, no su temporalidad.

Así, Marcela aparece ante Eduardo "moderna y eterna " y él queda "fascinado por esa afirmación, tan rotunda e indiferente, de lo que sin ser explicable se mostraba en toda femineidad".(p.15)

Él es el encargado de iniciarla (por ello el continuo uso de verbos relacionados con la pérdida de la virginidad, con la penetración en lo desconocido), de que encarne en ella esa cualidad por la cual Claudine es la culminadora del amor, de que tenga conciencia de la sensualidad determinante de su persona. Marcela ingresa en la "sabiduría" y se transforma por la intensidad con que se va vinculando con el texto de Musil. Debido a la similitud encontrada por Eduardo entre Claudine y ella, su proceso

de identidad se da como una triangulación en la cual los vértices son Eduardo, Marcela, el libro, de manera que entregar, dar, conocer, identificar y ser se situán en un nivel de equivalencia semántica pues todos forman parte del proceso de adquisición de identidad de Marcela.

Entrar en la vida del arte significa colocarse por encima de la moralidad. Por ello, Marcela se divide; por un lado, representa a una sociedad adinerada y superficial (lo sabemos por ciertos indicios: un auto demasiado lujoso, la colonia donde está su casa, un cuarto propio aparte de la residencia), con la vida convencional de una muchacha joven - padres vigilantes, novio formal, futura boda; por el otro, Claudine la hace descubrir su ser "clandestino", volverse amante del maestro casado. Marcela es dos mujeres. Por la trama conocemos nada más a la que se identifica con Claudine, la que inducida por la lectura de Musil y la voz de Eduardo se sale de sí para entrar a la otra Marcela y acceder al conocimiento que sólo los cuerpos pueden proporcionar. (19)

(19) En El Baphomet, Pierre Klossowski describe los ritos de iniciación de los templarios, donde la admisión a la secta consta primero de la transmisión del saber por el soplo (¿y qué, si no soplos son las palabras de Eduardo para Marcela?) y posteriormente por el contacto sexual. La iniciación de Marcela, sin embargo, se lleva a cabo dentro de ciertos límites de normalidad. Un verdadero rito iniciático aparece descrito en el capítulo diez de Crónica...; en él se relata cómo Mariana recibe, con los ojos vendados, desnuda bajo una túnica, a los invitados quienes hacen de su cuerpo lo que desean. Entonces, podría decirse que la iniciación de Marcela es metafórica (puesto que ya no era virgen cuando se hizo amante de Eduardo), pero auténtica en tanto sucede en los dos planos, la vía espiritual-intelectual y el erotismo de los cuerpos.

En cierta manera, Marcela es la obra de Eduardo; él configura su forma, por él -y a pesar de suceder solamente mientras está con él- desaparece su ser anterior. Su relación se establece en el campo de la ficción (que la ha hecho posible), dado que ambos habitan dos realidades de las cuales se extraen para inventar "la verosimilitud de sus acciones (que) dependería del poder de convicción del lenguaje que ellos mismos crearan". (20)

Marcela es un personaje contradictorio. Entonces, hay y no hay escisión. Se deja llevar por el influjo de la literatura y, sin embargo, entrar al campo de lo posible no la obliga a abandonar su antiguo ser; acepta la apertura sin rechazar su anterioridad. Su realidad para Eduardo -y por tanto para el lector- es la de discípula y amante. Transformada en Claudine puede

con una ansiosa intensidad dentro de la que toda ella parecía disolverse, hacerse la caricia misma, sin que su cuerpo fuese más que el objeto que le permitía recibirla y hacerla posible, manteniéndose aparte de ella, de tal modo que, en toda su voluntad de entrega, se buscaba a sí misma, buscaba esa unión más allá de Eduardo, pero lograda a través de él y que Eduardo reconoció como lo que ella necesitaba desde que apareciera (p. 107).

(20) Ibidem, p.47. Cfr. De ánima, en donde el lenguaje es también instrumento del deseo: "a través de las palabras surge el deseo como si las palabras me condujeran a su cuerpo". (p.53)

Al leer a Musil Marcela se descubre; se da cuenta de su gusto por darse; se ve en la literatura que Eduardo le ha proporcionado. Tal vez por eso Marcela es un vacío, porque al buscarla en la realidad no se le encuentra; su única verdad es la inmediatez de su belleza. Ser como Claudine, a través de ella y en Eduardo, implica no contemplar el futuro, "como si sólo al contemplarse dentro de esa nueva realidad empezara a reconocerse y su curiosidad la lanzara en seguimiento de su propia imagen sin esperar llegar a través de ella a ningún lado que no fuera la esencia de esa misma imagen de manera que el movimiento no tenía fin". (p. 130)

Ser como Claudine: tomar un personaje de la literatura para ser otro personaje de la literatura. Vivir lo inmediato, o más bien, situarse fuera del tiempo - como el arte. Por eso Eduardo la tiene sólo parcialmente, como se puede poseer la ficción, desde fuera.

La historia de amor, cómo y por qué se da, nos permite llegar al centro del texto: la relación del arte y la vida, la transformación de la segunda por la intervención de la primera, la literatura como posibilidad del surgimiento del erotismo. Un libro (y la mirada de un lector capaz de animar sus voces) es el medio para que la acción del arte se materialice y entre, con su continuo presente, en la realidad, perturbe su orden físico y posea un cuerpo carnal, verdadero (el cual tampoco está en el mundo -y aquí entramos ya en ese juego de espejos entre el "verdadero" lector, la "verdadera" realidad y

la ficción literaria).

El objeto libro que contiene al relato es el que hace posible la realización del amor, cuando devela el verdadero ser de una mujer por "esa verdad sin fin, dentro de la que la literatura dejaba entrever una posible imagen del absoluto". (p.139) Por ese objeto es simultáneamente las dos Marcelas. A través de él y en él surge la figura femenina que entrega su belleza como único absoluto, fugaz e incommovible. En él se abre esa zona desconocida y sin límite del erotismo.

Borges ha dicho que lo más importante de un libro es la voz del autor, ésa que llega a nosotros como la forma de felicidad que es la lectura. (21) De Musil, a García Ponce, a Eduardo, al lector. Pero "un libro tiene que ir más allá de la intención de su autor. La intención del autor es una pobre cosa humana, falible, pero en el libro tiene que haber más". (22) La transgresión de la moral, la supresión de los valores establecidos. De Claudine a Marcela, para que sea capaz de entregar una profundidad que la transforme en un ser más bello por la tensión establecida entre su moralidad y su respuesta ante la lectura. La agudeza como lectora la invita a volcarse en Claudine y en Eduardo. De Claudine a Marcela a ¿quién?

(21) Cfr. Borges oral, p.22.

(22) Op.cit., p. 18.

En eso reside la verdad de El libro; la literatura como integrante de la existencia, la intrusión del arte en ella para descubrir que la única moral posible reside en adecuarse a una identidad, la cual no preexistía al ser sino que se va conformando con cada acto, en tanto que

Se puede ser uno y otro al mismo tiempo; (...) pero dentro de todo ese movimiento en el que apenas nos sentimos hay quizás un centro único, inmovible, y si uno se deja ser ignorándolo, a veces es posible entreverlo, casi tocarlo, dentro y fuera de uno al mismo tiempo, como una totalidad inconmensurable y como un vacío. Pero el centro está y los caminos hacia él son la única moral. (p.152)

Asumirse en el lugar en el que no hay más regla que abandonar la realidad para seguir al deseo. Eso es lo que como lectora aprende Marcela de Claudine; eso es lo que como lectores conocemos nosotros de Marcela.

Nicole

La imagen es perentoria, tiene siempre la última palabra; ningún conocimiento puede contradecirla, arreglarla, sutilizarla... La imagen...es la cosa misma...puesto que toda imagen es su propio fin.

Barthes. Fragmentos de un discurso amoroso.

Las fotografías son ausencias, aunque también son presencias; son el pasado, aunque también un eterno presente. Quien se deja fotografiar permite su conversión en objeto, se exhibe ante la mirada de otro para que su imagen sea fijada (vacía de espíritu) en una impresión. En Crónica de la intervención (cuyo epígrafe es una cita de Roberte ce soir: "una imagen no tiene ser en sí; en cambio es toda ella intelección". (23)) las fotografías son el vehículo para que un artista, Esteban, descubra a la mujer que en realidad es dos -Mariana/ María Inés-, cuya verdad se halla en darse en espectáculo, en entregar su cuerpo a la revelación.

Unión: una fotografía que Nicole (la protagonista cuyas acciones se narran en tercera persona) mira es el fetiche-centro que hila los tiempos discontinuos de la narración, del pasado al presente, mientras la muchacha se busca en "una imagen: un tiempo que fue, que ya no le pertenece a nadie y, sin embargo, ha encontrado su lugar, tiene un espacio y está en esa imagen, vivo e inmóvil" (24), y halla

(23) Klossowski. Roberte esta noche, p.43.

(24) García Ponce. Unión, p.9. A partir de ésta se colocará la pág. de la misma obra entre paréntesis después de cada cita.

su belleza suspendida en la temporalidad -como sucede con el arte. Unión es otra vez la intertextualidad (recordemos que el volumen que contiene "La realización..." se llama Uniones).

Unión es una novela del tiempo, depositado en el cuerpo de una mujer muy joven -estudiante de letras clásicas que trabaja en la Librería francesa-, cuyo proceso es el de la pérdida de la ingenuidad. De nuevo la voz de un hombre (aunque en esta ocasión en un segundo plano), José -único novio, esposo-, y la profundidad de la mirada masculina las que develan a la mujer el sentido del amor y los movimientos del alma. Nicole va del miedo por las afirmaciones de José a la realización efectiva de ellas, del temor por ese estar aparte de José al alejamiento. Así, después del matrimonio ella comienza a ver su relación desde fuera; al adquirir la perspectiva de José, en Nicole culmina la realización del amor: interioriza el pensamiento de él, se lo apropia, pierde el miedo y se vuelve "infidel". "El amor no es para la vida...(Es)lo que nosotros somos desde afuera, tal vez. Algo que vaga sin dueño". (p.29) Y por esta concepción del amor extrañado, Nicole no engaña a su marido ni traiciona su amor -de la misma manera que sucede con Claudine-, pues ella "sólo es de José; tal vez ni eso siquiera; ella sólo es del amor que los dos crean". (p.40)

La mirada fortalece el sentido de esta afirmación; José dibuja a Nicole; fija su belleza en el tiempo y en otro espacio, y le otorga la conciencia de que su cuerpo es algo independiente.

La mirada la hace volcar su ser hacia afuera. Y con el apoyo de esa mirada, la independencia real del cuerpo -que al convertirse en objeto de la contemplación- pierde su carácter perturbador para Nicole, y éste comienza a actuar según su deseo.

En ella se repite el esquema de acción perversa de Claudia: tensión, deseo, liberación del deseo, humillación, castigo, aparición del amor. Pero Nicole está mucho más cerca de Claudine, en tanto que en ella el desarrollo de sensaciones responde a un adulterio (situación que aparece de manera similar aunque exacerbada en María Inés en la Crónica...): "ella podría pertenecer a otro, y no le parecía infidelidad, sino un enlace culminante, en algún sitio donde ellos ya no eran". (25) En ambas (podría decirse que en las tres, aunque María Inés amaba tanto a su esposo como a su amante) la pérdida de límites las devuelve a su amor; la conducta anormal-amoral, la aplicación de las leyes de la hospitalidad (26) (aunque el marido no sea absolutamente

(25) Musil, "La culminación del amor", pp.27-28.

(26) En Roberte esta noche, Klossowski postula las leyes de la hospitalidad que consisten en que el anfitrión ceda a la anfitriona al invitado para adquirir su esencia de anfitrión. La infidelidad no existe puesto que el amor se afirma al conocerse el riesgo de perder a la anfitriona; entonces, los celos no son concebibles. El invitado, así, no es más que un medio para fortalecer la esencia del señor y la anfitriona. Sin embargo, el señor sólo obtendrá por completo su esencia al cumplir su misión: dar a la anfitriona su actualización absoluta en una existencia determinada por el invitado, y convertirse a su vez en el invitado.

(Cfr. pp. 10-15)

anfitrión) hacen del objeto de su amor una figura desvanecida que después regresará nítida y rotunda: "de pronto hubiera querido ir más adelante, perderse, para poder regresar de nuevo a José(...) Entonces, su súbito miedo encerraba algo dichoso, llegaba como una música lejana, desde la que su amor volvía a aparecer afuera, vivo, constante". (p.62)

Espera y tensión desembocan en la entrega, en la realización del amor, sintiéndose sólo a sí misma, como si de pronto hubiese adquirido una conciencia que la perturbaba por su carácter impreciso y, al mismo tiempo, la obligaba a refugiarse en su persona haciéndola sentirse (...) Su amor se había hecho independiente, era un objeto colocado fuera de ellos al que tenían que entrar continuamente (p.71).

El amor se encierra en la figura de Nicole, sobrepasa a José, y se encapsula en el cuerpo de ella para que se pueda entregar a otros, arriesgando su amor para llegar mejor a él, como Claudine en "¡este poder estar ahí para todos y sin embargo sólo para uno!" (27) Ser cautiva de su amor, sin saber exactamente lo que éste es; porque no responde a las normas convencionales, porque transgrede y se sitúa más allá del bien y del mal, el amor toma una forma desconocida, nueva, distinta. Nicole como Claudia y María Inés, como Paloma, como Claudine, siempre igual que los ángeles de la elegía de Rilke. Esa es la esencia de las figuras femeninas, reconocerse en el estado de espera y la tensión generada por la promesa del encuentro futuro.

(27) Musil, op.cit., p.75.

Los resortes de la acción descansan en que Nicole se sabe deseada, convertida en objeto por otros y por tanto humillada, excitada y dispuesta a ser la que su figura muestra. Nicole es ya un personaje amoral. No siente miedo de las sensaciones ni del comportamiento de su cuerpo. Por no tener prejuicios, y por su intensa curiosidad, actúa sin sentir remordimientos. Posee la seguridad en su imagen, en lo que ésta demuestra de su identidad; ni se niega a sí misma ni desea cambiar; sólo quiere permanecer en ese "puro deseo de ser en ese contacto que la haría verse a sí misma" (p.92); el alma expresada a través de un cuerpo bello y anhelante, descubierto por una turbia mirada amorosa.

Nicole es mucho de lo que será María Inés, quien de joven se entregaba a distintos amantes para encontrar, por medio de ellos, a su primer amor, para que ella y su amor pudiesen existir; quien después comete adulterio para poder unirse más intensamente con José Ignacio, su marido. Y por ello ambas son tan Claudine. Sentir la necesidad de comportarse como putas para arribar al sentimiento más puro.

Nicole mirándose en las fotos; Nicole, cambio y permanencia. La memoria como parte muy importante de la novela por ser vivificación del pasado; el recuerdo le permite recuperar lo que fuera con José. Aunque José sea solamente una presencia develadora de una identidad (como Eduardo o Gilberto), una mirada descubridora

de una imagen. "El tiempo y el deseo hacen saber que el amor está encerrado dentro de uno mismo. Las grandes acciones pierden importancia dentro de su textura sin fin y se es solo y único" (p.108). El amado es un pretexto pues. El tiempo y el deseo hacen saber que el amor está encerrado dentro de uno mismo. Las fotografías guardan la imagen depositaria de ese amor, que queda aunque se transforme. Nicole sólo se tiene a sí misma, aunque no haya abandonado a José. Por eso da igual un amante nuevo e indiferente en cada ocasión posible. Por eso puede abrirse una nueva puerta para que ella se entregue a una figura desdibujada e irrelevante y pueda consumir la realización del amor (tal cual sucede en la escena final del relato). Lo único válido es ese continuo presente -como el capturado por los retratos-, el intenso instante en que todo es posible y efímero. Nicole se erige en portadora viviente, activa, de las palabras de José: "Siempre: qué terrible palabra. Por ella todo se pierde en la distancia, como si resbaláramos alejándonos de nosotros, que no podemos saber hacia donde vamos". (p.28) Por esas palabras, a través del tiempo, permanece unida a él.

I need a dirty woman, I need a dirty girl.

Pink Floyd. The wall.

ser auténticas mujeres...Viciosas, malignas,
pero mujeres.

Pavese. Entre mujeres solas.

Hay una forma de ser mujer que la narrativa de Juan García Ponce describe. Las figuras femeninas que aparecen en ella son representaciones del ánima, de la imago subjetiva de lo femenino, expresada ante todo en el arquetipo Afrodita: todas ellas adquieren o afirman una identidad a través del ritual erótico. El amor es la vía de expresión de su ser.

El enfoque varía según el contexto del personaje y el enfoque del narrador, Así, aunque en las tres novelas interpretadas haya como centro una protagonista, Marcela nos llega filtrada por una mirada masculina, el pasado es la parte desconocida de su ser, una actitud dubitativa y dos vidas; Claudia aparece en una novela de personaje evolutivo, evolución muy unida a la muerte, eros y thanatos en su presente; Nicole es también el centro de una novela de personaje en que se busca la recuperación del amor vivo por medio de una certeza y dos vidas.

En La cabaña y Unión el final abierto crea la posibilidad de la novela sin fin, que se volverá característica en la obra posterior de García Ponce.(28)

(28) Podemos confrontar la Crónica..., donde una serie de muertes absurdas

El carácter que define a cada una de las protagonistas determina que las novelas tengan un final abierto o cerrado; Marcela pasa por un ciclo que se abre y se cierra, comienza y termina, mientras que Claudia y Nicole se aceptan como portadoras de la belleza, encarnaciones del deseo, y se lanzan a seguir su identidad ya definida hacia el futuro.

En relación con Paloma, sólo Nicole tiene un compañero definido. En De ánima la pareja es más anormal (más cercana a las de Crónica...) puesto que Gilberto es abiertamente cómplice, mientras que José, aunque permisivo, parece más apartado y es un personaje mucho menos fuerte.

La tensión del deseo, el desarrollo del erotismo, es muy similar en las tres, el modo en que se desatan y atan las sensaciones; sin embargo, poco a poco la moralidad se va diluyendo hasta provocar la aparición de mujeres amorales, que pierden el miedo a la independencia de comportamiento de su cuerpo; al carecer de prejuicios, actúan sin remordimientos, obtienen seguridad en su figura, en su belleza, y expresan el alma a través del cuerpo.

une a la verdadera pareja de el señor anfitrión y la anfitriona -María Inés y Esteban-, y es entonces cuando se inicia la otra historia, la que ya no está escrita: "todo pondría en el mundo una figura e inventándote me inventaría. Pero ésa sería otra novela. Y también la misma". (Crónica de la intervención, vol.2,p.1115)

Estas mujeres adquieren una identidad en la pérdida de límites, y es esta pérdida la que permite al amor volverse al cuerpo que se otorga para culminar la unión y cerrar el círculo del placer. Ser mujer es poder movilizar el mundo por medio de la seducción. Ser mujer es que desde una se pueda tocar lo intangible. Ser mujer es darse para pertenecerse. La idea de inmoralidad, de pecado, no existe porque "lo más difícil del mundo es saber qué es la culpa. En verdad, no existe. Quizás sea el amor". (29) Ser mujer es dejarse fascinar por la fuerza del deseo, actuar por amor y, por tanto, colocarse más allá del bien y del mal.

(29) Ibidem, vol. 1, p.164.

2. Pornografía del alma

Pornografía del alma

...eso hace visible todavía un tercer campo de la realidad. Cualquier espectador lo sabe y nadie se molesta en pensar en él. En tanto espectador acepta participar en la ficción o renuncia a su papel de espectador.

García Ponce. De ánima.

love is an angel disguised as lust

Smith/ Springsteen, "Because the night".

El ámbito del lector: situarse en un lugar privilegiado desde donde la mirada abarca las acciones de los personajes y los resortes que los mueven a llevarlas a cabo. Sin embargo, en De ánima es necesario ir más allá, puesto que introducirse en la intimidad de algún diario significa prestarse a presenciar la desnudez de las almas, y ello implica una curiosidad morbosa: la lectura como complicidad.

Aquí, para llegar a los protagonistas y a la peculiar relación amorosa que los une, hemos de ser el nexo que convierta los monólogos de los cuadernos de libre examen de Paloma y Gilberto en diálogo, en la metáfora de la unión de sus cuerpos y sus ánimas en el ritual erótico. De este lazo -por el cual el lector resulta aún más indispensable- deriva la confluencia de lo masculino (directamente relacionado con lo artístico y lo intelectual) y lo femenino (unido a lo físico y a la belleza), la fusión de dos

visiones del mundo distintas pero complementarias. Surge, entonces, una forma de intertextualidad (puesto que la narración y las reflexiones de Gilberto y Paloma han sido presentadas como textos).

Pero, además, existe en De ánimo la intertextualidad que García Ponce explicita en el prólogo; la proveniente de dos novelas, con las cuales hay similitud en la estructura de diarios intercalados y en el tema.

Una, de Pierre Klossowski, La revocación del Edicto de Nantes*. La historia de un profesor de teología que, en su diario, forma un catálogo razonado de pintura y narra situaciones escabrosas en las que su mujer, Roberte -bella censora que defiende la recta educación de los jóvenes hasta el extremo de hacerse pasar alguna vez por prostituta para que un muchacho tenga su primera experiencia sexual-, es la protagonista y acepta ser la anfitriona en las leyes de la hospitalidad. Mientras, en su cuaderno de libre examen, ella recuerda incidentes reprobables de su pasado y cuenta escenas en las que confirma, en la realidad, lo que Octave imagina de ella.

* La revocación del Edicto de Nantes fue publicada primero en París por Éditions de Minuit en 1959, y posteriormente pasó a formar parte de la trilogía Les lois de l'hospitalité, junto con Roberte ce soir (originalmente publicada en 1953) y con Le souffleur ou le Théâtre de Société (de 1960), editada por Gallimard en 1965. De esta novela existe una versión en español de Michèle Alban y Juan García Ponce en Editorial Era, de 1975.

La otra obra es La llave de Junichiro Tanizaki**. En ella, se nos presenta la historia de un profesor de literatura, quien -bastante mayor que su "conservadora", bella y joven esposa, casada con él en matrimonio arreglado por sus familias- ensaya maneras de satisfacer el insaciable apetito sexual de la mujer que lo detesta. Va, así, del fetichismo al voyeurismo, del voyeurismo a la muerte, mientras ella se libera de represiones, se occidentaliza, se deja hacer por su marido y, finalmente, se consigue un amante, con quien permanece después de la muerte del marido, que ella ha inducido. El papel del lector es de suma importancia dentro del juego de supuestos misterios que establece la novela, puesto que el secreto de lo escrito en los diarios de los esposos es lo que sostiene la tensión del ambiente en el texto.

** De La llave existe una versión inglesa, de Howard Hibbet (de la Universidad de California), publicada por Berkley Publishing Corporation en 1960, además de la francesa editada por Gallimard, que fuera, poco acertadamente, titulada La confession impudique. Creo importante hacer notar que el final en las dos versiones varía. En la versión francesa se ha suprimido una última situación que en la inglesa existe y que hace que la historia sea aún más escabrosa y terrible: luego de haber leído los diarios de su marido, a quien ella ha llevado a la muerte, Ikuko plantea que el triángulo entre ella, su hija y el amante de ambas ha sido planeado por el amante para poder tenerlas a las dos, y deja ver que posiblemente la hija esté de acuerdo con él.

Así pues nos hallamos, frente a las "fuentes" de De ánimo, con dos novelas también pornográficas, en las cuales los protagonistas masculinos son intelectuales, y sus mujeres actúan en contra de ellos como ellos esperan que actúen. La vida de las parejas que habitan en ellas se encuentra fuera de los límites establecidos por la moral y aceptados por la sociedad. Similares aunque distintas, como los puntos de vista que conforman los textos en cada una de ellas.

Gilberto es un artista. Eso lleva a De ánimo por un cauce diferente: la reflexión sobre el arte, la génesis y las consecuencias de la obra, es fundamental para sustentar las acciones de Paloma, centro de la novela, personaje en el cual desembocan las preocupaciones de García Ponce acerca del erotismo, la mujer y el arte mismo.

Los diarios (escritura dentro de la escritura que abre la posibilidad de juegos de espejos en cuanto a los supuestos niveles de realidad y ficción) son el medio por el cual sabemos que el espíritu aparece a través de la perversión, que la pornografía es el medio de expresión del alma, de lo inmaterial humano. Y la mirada del lector lo convierte en cómplice del placer que estos amantes amorales, a la vez protagonistas y testigos de una vida centrada en la veneración del arte, la belleza y el erotismo.

Gilberto, el artista como héroe

estar lejos es ser diferente...

Plótino. Las Enéadas.

También debemos poder colocarnos por encima de la moral...¿Cómo podríamos para esto prescindir de los locos, prescindir del arte?

Nietzsche. La gaya ciencia.

Ficción, ¿parodia de la realidad? Representación. En el mundo, un escritor modela sus materiales y da vida a seres imaginarios que se mueven según leyes creadas por la obra que es su mundo. ¿Qué sucede cuando el ser más importante es, a su vez, un escritor que inventa seres y mundos ficticios, y reflexiona constantemente acerca de su obra? El juego de las cajas chinas: la literatura como artificio absoluto, la ficción como pura representación, el arte como parodia de sí mismo.

En De ánimo esta situación se nos presenta exacerbada puesto que Gilberto, quien afirma no ser sino "una elucubración sobre mis propias elucubraciones" (30), no es nada más un escritor; es más bien una escritura. Debido a la estructura de la novela -la de diarios- las acciones aparecen ante el lector mediadas por las palabras de los protagonistas, Gilberto y Paloma; el ámbito de De ánimo no es la figuración de un mundo, no es la parodia de una sociedad, sino la figuración de textos en que dos amantes

(30) García Ponce. De ánimo. México, Montesinos, 1984, p.23. A partir de ésta, se colocará la página de la misma obra, entre paréntesis, después de cada cita.

narran el proceso de su unión, la parodia de un discurso íntimo, de la historia de su vida común. García Ponce toma, pues, el papel de grafógrafo: escribe lo que un escritor (aunque también Paloma) escribe.

Gilberto -lo sabemos por lo que ha sido anotado por él mismo- viene de terminar una novela al iniciarse el acontecer narrativo de De ánima; conoce a Paloma y se enreda con ella; después escribe un cuento, "El gato" (en el cual Paloma es el modelo que ha sido transformado en protagonista), y con base en él se realiza una serie de dibujos para ilustrarlo y un guión de cine, que al llevarse a la película sirve para que Paloma interprete a Paloma.

Gilberto, un escritor que llega al lector como un discurso -el narrativo, aunque en el plano de la "realidad" el de García Ponce lo ponga ante quien lee. A causa de la estructura y debido a ese oficio desempeñado por Gilberto, la novela adquiere características de juego de espejos, agudizado si se toma en cuenta que "El gato" es un cuento que existe y forma parte del volumen Encuentros, publicado por García Ponce, y que su novela El gato es, formalmente, un guión de cine. (31)

En todo texto narrativo los personajes son fines en sí mismos; son ellos quienes se encargan de poner en movimiento los engranes conformadores de la maquinaria espaciotemporal que el lenguaje

(31) "El gato" es el relato inicial de Encuentros, editado en 1972 por el Fondo de Cultura Económica, mientras que El gato fue publicado por Sudamericana en 1974. Podemos comprobar que se trata del mismo texto porque Paloma, en la página 101 de De ánima cita unas líneas que aparecen en la página 18 de Encuentros.

hace aparecer como un mundo; en este sentido Gilberto es el escritor que se convierte en compañero de Paloma, y en función de ambos -de su relación- se tejen las acciones que articulan la trama y los temas de la novela. Sin embargo, Gilberto se encuentra en una situación especial, es un artista y, por ello, también es un medio de García Ponce para postular su concepción del arte; implícitamente hay muchos aspectos del texto que traducen esta posición, en las acciones y sus resortes, en las actitudes de Gilberto con respecto a Paloma, en su manera de verla; explícitamente es sencillo que suceda, dado que conocemos el pensamiento de Gilberto expresado por él mismo en un lugar de reflexión, su cuaderno de libre examen, y por ello la profundización en temas abstractos no sólo es verosímil, sino hasta necesaria. Así, la voz de un escritor (de dos, mejor, uno "real" y otro "ficticio") describe la indagación en los problemas teóricos de la creación artística, obtiene respuestas y con base en ellas -utilizándolas como filtro- analiza la conducta de su amante, de los amantes de ella y la de él mismo.

Para García Ponce el artista es un buscador de absoluto; es quien a través de materiales, que en lo cotidiano resultan casi inocuos, es capaz de cargar de significado un objeto y de convertirlo en algo valioso, único, irrepetible e inagotable. Porque posee el poder transformador de la realidad en imágenes, en mito, el artista es distinto del común de los hombres; debido a su agudeza de visión, él puede observar lo profundo de los seres, aunque para lograrlo necesite alejarse de ellos, mantenerse

distante hasta casi convertirse en una pura mirada. El escritor -como Gilberto- se separa de la masa al ser diferente; evoca los hechos de la vida y los interpreta por medio del lenguaje; por ser dueño de la palabra puede acceder a infinidad de posibilidades como nada le está prohibido es un perverso: un sentido nietzscheano del arte y el artista:

Con la palabra "dionisiaco" se expresa un impulso hacia la unidad, un asir lo que está más allá de la persona, de lo que es cotidiano, de la sociedad, de la realidad sobre el abismo del crimen (...) una extática afirmación del carácter complejo de la vida (...); la eterna voluntad de creación, de fecundidad, de retorno; el sentimiento de la única necesidad del crear y del destruir.

Con la palabra "apolíneo" se expresa el impulso a existir completamente para sí, el impulso hacia el individuo, a todo lo que simplifica, pone de relieve, da fortaleza, es claro, no equívoco, típico: la libertad bajo la ley.

Al antagonismo de estas dos fuerzas artísticas de la naturaleza va también necesariamente unido el ulterior desarrollo del arte (...) (32)

Entre estas dos fuerzas se mueve Gilberto. Lo dionisiaco: dejarse seducir por la belleza, llevar una vida más allá de las convenciones morales, dar existencia a un modelo (de cierto sólo sabemos que lo hace con Paloma) en otra instancia de la realidad -la del lenguaje, la literaria- donde todas las posibilidades pueden ocurrir, el abandono de la voluntad por contemplar al objeto de su deseo, lo terrible (lo criminal) en ceder dicho objeto para que muchos gocen al poseerlo; en Gilberto lo dionisiaco

(32) Nietzsche. Inventario. Ed. de Fernando Savater. Madrid, Taurus, 1973, p.27.

no radica en el efecto de la ebriedad de los sentidos, en el desenfreno, sino en que su constante voluntad de creación, su necesidad de buscar infinidad de posibilidades, lo llevan a transgredir las pautas de conducta tradicionales, a transvalorar la moral, a comportarse como un perverso. Lo apolíneo: la búsqueda de la belleza en abstracto, la condición intelectual por la cual es tan reflexivo en el discurso de su diario, la capacidad lógica para conceptualizar las acciones de Paloma con sus amantes, la frialdad para poder normar en palabras el fluir de una vida amoral, la creación de la belleza a través de una claridad de expresión proveniente de la tranquilidad con que él observa la conducta de Paloma; en Gilberto lo apolíneo es una característica de personalidad, más que una voluntad de comportamiento, la indiferencia con la cual observa a Paloma prostituirse y luego plasma en textos esa condición de disponibilidad que la define, lo denotan; a pesar de la perversidad, Gilberto parece inmutable, mesurado.

Probablemente menos pasión que intelecto; tal vez más racionalidad que amor; aunque -psicológicamente- pese más en Gilberto lo apolíneo que lo dionisiaco, ambas fuerzas se tensan y encarnan en él y en su producción artística. Arte y vida en conjunción, uno como resultado de la otra -o en el caso del artista como héroe, ¿será al contrario?

Lo dionisiaco. Según se lee en los diarios de Gilberto -cuando se refiere al significado de la creación y también cuando describe

su unión con Paloma- para él la cuestión del arte se encuentra relacionada, en lo fundamental, con la vida. El artista observa, más bien contempla, en busca de un modelo. Al pasar por el filtro de su mirada, el mundo físico pierde realidad, la materia se transforma en artificio; la vida se convierte en forma a través del lenguaje. Así pues, la obra es la vida de un reflejo; sin embargo, es una vida verdadera (en tanto encarna en un objeto con calidad material) aunque ya independiente de la anterior a ella. Existe un impulso a crear la mistificación del objeto contemplado cuando el artista lo dota de una apariencia -la que su forma le entrega. Esta apariencia no pertenece ya al transcurrir cotidiano; aunque provenga de determinado contexto histórico con ciertas convenciones, códigos y cultura, por ser forma la obra queda fuera del tiempo -más allá de él puesto que no caduca ni pierde vigencia-, queda fuera de consideraciones morales. El escritor refleja en su obra un objeto real y al hacerlo borra los límites entre la realidad y la ficción, crea una metáfora donde aparece el modelo "original" fundido con el resultado "imaginario". "En tanto, escribo. No hay límites en el campo de la escritura".(p.176)

El escritor vive la tensión entre la materia y la forma; su capacidad de transformar, a través de la lengua, lo natural en artificial lo sitúa en el ámbito de lo ilimitado, de lo que no pertenece al transcurrir cotidiano, y descansa fuera de la moral.

(...) mi pasión y mi conducta también se semejan a la literatura. Convertir un cuerpo en palabras y tratar de mostrarlo a través de esa mentirosa equivalencia de su realidad* es un atentado contra la integridad de ese cuerpo que pretende afirmarlo convirtiéndolo en algo que no es. Pero si la vida es el único campo en el que puede mostrarse el espíritu, sólo puede lograrse hacerlo aparecer mediante una deformación de las vías normales de la vida. Yo creo en la literatura como un fenómeno espiritual en el que la alimenta para que aparezca el espíritu. (pp.174-175)

Por eso, un escritor como Gilberto (tal vez también podría afirmarse que como García Ponce) no es solamente un immoralista cuya única línea de conducta es la que se adecue mejor a sus impulsos de cada instante, a su naturaleza individual y momentánea. Un escritor como Gilberto es, además, un perverso que, con el fin de hacer aparecer el espíritu, convertido en forma en cada uno de sus textos, desvía los cauces "naturales", "normales", morales de la vida común para fijarlos en el tiempo: el resultado de su experimentación con la identidad de sus modelos es la creación de imágenes pervertidas. (De hecho esto es lo que sucede con Paloma; cuando Gilberto escribe El gato, parodia su relación con ella -intensificada por los dibujos de Nicolás Cusade y, posteriormente, por la filmación de la película donde ella es la actriz principal-; de esta manera, García Ponce ha borrado los límites entre la ficción y la realidad, y ha creado una metáfora en la que aparecen una

* Equivalencia duplicada en De ánima; no debemos perder de vista que el texto es un ejercicio de escritura dentro de la escritura.

"Paloma modelo" y una "Paloma imaginaria", todo dentro de una ficción superior, de tal modo que la frontera entre la "realidad" y la "mistificación" se diluye.)

Lo apolíneo. Según se lee en los diarios de Gilberto, la escritura es un ejercicio casi puramente intelectual; el lector podrá descubrir a través de los rasgos del discurso al escritor (mejor dicho, confundidos, a los dos escritores). Una reflexión constante acerca de la creación, de los estados de ánimo producidos por ésta, de los actos cotidianos sobre los que influye. Una indagación permanente en los porqués del arte y de la vida. Y esto exige de él un repliegue dentro de sí mismo, un alejamiento de los demás -porque mantener la distancia lo protege y le permite guardar su papel de observador. Además, como consecuencia de esta intelectualización aparece la frialdad, ésa por la cual él es capaz de convertir a la mujer amada (ser absolutamente independiente, fuera de cualquier regla) en una puta, en un texto que ha seguido reglas al adquirir una forma inmutable y eterna, en un objeto sagrado.

El producto de la tensión de estas fuerzas opuestas es la expresión del ánimo de Gilberto, (33) su captación de lo irracional, su capacidad de amar, su sensibilidad, su relación con el inconsciente

(33) Cfr. von Franz, M.L. "El proceso de individuación" en Jung. El hombre y sus símbolos. Barcelona, Caralt, 1981, pp.157-228. En este artículo se explican las características del ánimo (la mujer interior en la psique masculina) y el ánimus (el hombre interior en la psique femenina).

Cfr. también Jung. El secreto de la flor de oro. México, Paidós, 1984. Aquí, al interpretar el texto chino del mismo nombre se establece un paralelismo entre ánimus y yang, y ánimo y ying.

El ánima es la mediadora entre el sí mismo y el ego; sus manifestaciones más frecuentes toman la forma de fantasías eróticas y, por tanto, se proyectan con las cualidades de una mujer; el ánima las envía y las fija de alguna forma. En el caso de Gilberto, Paloma es la personificación de su ánima; él la proyecta y la fija en su diario y en El gato, de tal modo que no sólo la encuentra en el mundo exterior sino también en el arte. (En la narración esto ocurre cuando la ve posar para Nicolás Cusade, o cuando la compara con la Venus de Lucas Cranach; el paralelismo surge, en la apariencia, de la similitud en los detalles que denuncian -de nuevo en una pérdida de límites entre la ficción y la realidad- la sensualidad y acentúan la desnudez de ambas mujeres; en lo profundo proviene de que las dos -la "real", Paloma, modelo de Gilberto y Nicolás, y la "ficticia", parte de la pintura pero que antes de ser pintada por Cranach fuese a su vez una modelo "real"- son encarnaciones del amor y el erotismo.) Paloma es la personificación que va del ego de Gilberto a su inconsciente; por ello, así la describe en El gato y en su diario.

Lo que permite al lector conocer a Gilberto es la expresión de su ánima, su escritura (que a su vez, como toda escritura -pues la teoría jungiana afirma que las manifestaciones artísticas provienen de la parte femenina de la psique masculina-, es la expresión del ánima de un escritor "real", escondido tras la máscara del discurso producido por sus personajes). Se le encuentra en un juego de palabras proveniente de esa profunda observación,

de esa mirada distante que lo acerca a Paloma, que lo lleva a comportarse como un voyeurista, como un gato. Dionisiaco por los excesos a los que se presta por verla, por poder crearla al recrearla. Apolíneo por la frialdad con que acepta la prostitución de su pareja para poder convertirla en su obra de arte. Transgresión para llegar a la medida. Fuera y dentro simultáneamente.

Contemplación. Porque es un verdadero estado contemplativo el producido por Paloma en Gilberto: él se entrega en la mirada, en el distanciamiento entre sus ojos y lo ocurrido con Paloma; se pierde en su devoción por ella, por su conducta libre y disipada; contemplarla y transformarla en texto es su manera de adorarla.

A partir de la muerte de Dios, la única posibilidad de trascendencia para el hombre sería el arte, la permanencia de un objeto (el cual a partir de su terminación es independiente de su autor, pero queda también -por su génesis- irremediabilmente unida a él) que lo sobreviva y guarde algo de lo que el artista fuese cuando existía, cuando podía subvertir el orden normal del transcurrir cotidiano en cada acto de creación. "Es la realización de un sueño que era imposible soñar y ha encontrado al fin su forma en la inexistencia de todo fondo para esa pura forma que la mirada siempre traduce, nunca crea". (p.225) Un cuerpo de palabras develador del verdadero ser escondido tras él: el espíritu ha aparecido y ha tomado forma a través de la perversión; una Paloma que consienta en hacer real la ficción y ficción la realidad, que se afirme en la mentira verdadera que Gilberto ha inventado

para ella. La obra de arte viviente será la mistificación de la imagen femenina abierta a un sinfín de posibilidades eróticas; perfección, figura digna de ser venerada, adorada como si se tratara de lo sagrado. Mistificación del erotismo; mística y erótica; veneración y amor. La obra de arte viviente, que ha de ser entregada a otros -como la memoria y los deseos del artista condensados en su producción- y perderse en ellos; y al ser terminada, su autor ya sólo tiene derecho de contemplarla -puesto que ya no la posee más.

Así pues, la vida del artista se basa en llevar a la realidad un sueño, traducir lo que su mirada rescata (devela) del ser de los seres. Para Gilberto, ésta es Paloma.

La visión que persigo, que he perseguido siempre, me ha llevado a muchos extremos, pero al fin he encontrado en Paloma el cuerpo que absorbe todas las perversidades y a través de su absoluto poder muestra su verdadero carácter como indispensable elemento mediante el que, desprovista de todos sus disfraces, la realidad se abre y avanza hacia nosotros vestida con todo su esplendor y su inocencia. (p. 230)

Por ello el fetichismo, la minuciosa descripción de cada detalle en el cuerpo de Paloma, en sus prendas, en sus actitudes; lo que se puede ver de ella, lo que delata el constante desear que bulle en su interior. Y por el fetichismo, la importancia de la mirada solitaria, pues sin ella sería imposible la instauración de ese ámbito en que el pasado se ha convertido en un presente perpetuo, en que de manera evanescente se han borrado los límites entre lo real y lo imaginario.

Paloma representa para Gilberto; Gilberto escribe para y sobre Paloma. ¿Dónde está su realidad? ¿Dónde su ficción? "El arte destruye toda realidad, incluso la del creador que ha sido el primero en querer mirar esa realidad fuera de sí mismo al exteriorizar sus propias obsesiones (...) Lo creado adquiere una independencia inmediata y anula o hace innecesario al creador". (p.21) Por ello, el proceso de Gilberto ante Paloma es de anulación, de irse abandonando poco a poco en sus obras; deja de instigar a Paloma y se dedica tan sólo a observarla. "Tendría que anularme o no existir para que apareciera en toda su pureza". (p.75) Hasta llegar a la muerte (aunque ya está muerto cuando desaparece físicamente; la conducta de Paloma no lo afecta en el plano emocional, no desea retenerla para sí; sólo muerta su voluntad se explica su indolencia frente a ella). Gilberto representa la pérdida absoluta del artista en su obra, la autoinmolación para que ella pueda surgir resplandeciente en su verdadero ser total. Pero su obra suprema es Paloma; todos sus razonamientos teóricos acerca del arte sirven para explicar que su muerte no es un sinsentido (a pesar de que cualquiera lo es) en tanto "da vida" a Paloma; su trascendencia máxima queda depositada en un ser finito y mortal: el espíritu de las figuras se encierra en los cuerpos, el alma (ánima) sólo es visible a través de ellos. Estética de los cuerpos; estética de lo inmoral. Pornografía.

El significado del arte para Gilberto -y para García Ponce- (significado que se desprende del conjunto de la novela, obra de ambos) radica en su relación con el mundo; es humano, tal

vez demasiado humano -en tanto necesita un productor, y después un espectador que lo disfrute- y, a pesar de serlo o porque lo es, resulta lo único capaz de acceder al terreno de lo sagrado, de lo más allá del tiempo.

Acceder a lo sagrado, pues, sería la tarea del artista; develarlo, traducir el verdadero ser de sus modelos y volverlo tangible. Gilberto escribe para encontrar lo imposible, para hacer visible el espíritu, la fuerza del deseo fuera de su objeto, "lo visible de lo invisible, el cuerpo de lo que no tiene cuerpo, aun cuando lo hubiera tenido antes de darle ese otro cuerpo de palabras que lo coloca fuera de uno mismo y de toda realidad contingente". (p.22) Gilberto desarrolla una estética que halla su vía de concreción en Paloma, pero el creador, luego de haberle dado vida, se queda vacío, pierde su existencia. García Ponce desarrolla una estética que halla su vía de concreción en Gilberto y en la obra narrativa de aquél, que es la suya.

El arte, aunque dé vida al aniquilar (o aniquile para dar vida) es la única respuesta posible a la pregunta sobre la existencia. El arte: explicación, medio de conocimiento. El arte: única vía de acceso a lo sagrado. El arte: representación deformada de la realidad, parodia.

De ánima es la aparición de un objeto sagrado y artístico viviente. De ánima es la parodia de la vida de los amantes, es la parodia de la escritura, es la parodia del lugar del escritor. Porque como afirma García Ponce en "El artista como héroe":

(...) esas obras en las que el artista aparece como protagonista nos remiten de una manera directa a su propio creador (...) que se ha erigido como héroe, precisamente porque su conocimiento de la situación del mundo le impide aceptar cualquier otro al dejar al arte, la forma, como única respuesta al problema de la realidad. (...) esta forma, al no poder descansar en ningún otro absoluto, se imita a sí misma, toma modelos, se convierte en parodia. (...) la parodia es la única posibilidad que admite para el arte. Y dentro de ella, el único héroe posible es el artista, el mistificador natural, el aventurero del espíritu, que consciente de su realidad como hombre estético se retrata a sí mismo.(34)

¿Dónde, entonces, la realidad? ¿Dónde la ficción?

(34) García Ponce. "El artista como héroe", Cruce de caminos. México, Universidad Veracruzana, 1965, p.107.

Paloma, la conformación de una identidad

Time, time, time to see what's become of me
While I looked around for my possibilities,
I was so hard to please...

Paul Simon. "Hazy shade of winter".
...las almas humanas, al ver sus imágenes como
en el espejo de Dionisio, se lanzan desde lo
alto hacia ellas.

Plotino. Las Enéadas.

Paloma: como todo ente alado, símbolo de espiritualización;
representación de los estados superiores del ser; figura dotada
de poder ascendente, de sublimación. En algunas culturas se considera
que el alma toma forma de paloma después de la muerte. Y para
la religión cristiana la paloma representa al Espíritu Santo
-que también aparece en forma de lengua de fuego-, tercera persona
de la Trinidad, surgida del amor entre la primera y la segunda.
Símbolo, también del alma (ánima) humana.

Paloma: si es blanca, simboliza la paz. Blanco que, a su
vez, por ser el séptimo color, representa la síntesis, la totalidad,
y se asimila con el andrógino, la deidad y el oro. Blanco,
simbolización del estado celeste; color que expresa la voluntad
de acercamiento a dicho estado. Pureza. (35)

(35) Cfr. Cirlott, Eduardo. Diccionario de símbolos. España, Ed. Labor, 1978,
pp. 101-102, 350-353. Se indica, además, que cuando los seres alados se
elevan por encima de un alma que haya permanecido estancada y en parálisis espiritual, se
convierten en la figuración de deseos perversos y múltiples; entran, entonces, en contradicción
con lo uno, con lo blanco.

Podría parecer a simple vista que García Ponce ha ironizado al nombrar Paloma a un personaje que caracteriza a una mujer extremadamente narcisista, sensual, hedonista. ¿Quién es Paloma, la nombrada con el símbolo del alma?

Si utilizásemos el paradigma con que Jung explica la psique humana y sus procesos (36), podríamos afirmar que Paloma es la personificación del ánima de Gilberto (como anteriormente se dijo), en tanto materializa las expectativas eróticas, espirituales y artísticas de él. Paloma correspondería, según los diferentes aspectos con que se la relacione, a las cuatro etapas del desarrollo del ánima: para sus múltiples amantes simboliza la primera, pues representa relaciones puramente instintivas y físicas; para el lector, por ser protagonista tanto de De ánima como de El gato, estaría en la segunda al personificar un nivel estético que aún está caracterizado por elementos sexuales; para Gilberto como hombre representa la tercera etapa, pues su figura eleva el eros a alturas de devoción espiritual; y también para él, pero como artista, porque la ha convertido en obra de arte, Paloma simbolizaría la cuarta etapa, la sabiduría que trasciende lo más santo y lo más puro. (37)

(36) Cfr. Jung et al. El hombre y sus símbolos; Jung y Wilhelm. El secreto de la flor de oro; y Jacobi, Joländ. La psicología de C.G.Jung. México, Siglo XXI editores, s/f.

(37) Las figuras propuestas por Jung como símbolos de estas cuatro etapas son: para la primera, Eva; para la segunda, la Helena de Fausto; para la tercera, la virgen María; para la cuarta, la Sulamita del Cantar de los cantares. Cfr. von Franz. "El proceso de individuación", El hombre y sus símbolos, p. 186.

Además (si consideramos que en el sexo femenino la situación se invierte y el puente con lo inconsciente es la parte masculina de su psique), por otro lado, Paloma es la expresión de su ánimo -a través de la escritura de su diario- que atraviesa por diversos niveles; al principio, por las situaciones en las que participa, se halla en el segundo nivel, exteriorizado al proporcionar a la mujer iniciativa y capacidad para planear la acción; pero simultáneamente, al quedar dicha acción plasmada en las páginas del diario, participa también del tercer nivel, donde el ánimo se transforma en palabra; sin embargo, conforme avanza en el tiempo y se estrecha su relación con Gilberto, llega hasta la cuarta manifestación, en la cual

el ánimo es la encarnación del significado (...) Da a la mujer firmeza espiritual, un invisible apoyo interior que la compensa de su blandura exterior. En su forma más desarrollada, el ánimo conecta (...) la mente de la mujer con la evolución espiritual de su tiempo y puede, por tanto, hacerla aún más receptiva (...) a las nuevas ideas creadoras (...). La intrepidez creadora de su ánimo positivo a veces expresa pensamientos e ideas que estimulan a los hombres a nuevas empresas. (38)

Desde los primeros textos de su diario, al analizar su conducta, Paloma utiliza frases que la delatan (empezar de nuevo, creer, regresar a, suponer) y que nos hacen saber que la novela relatará el desarrollo de la potencialidad que ella posee, y ésta se actualizará y será ella. La narración se inicia con la liberación, recién adquirida, de Paloma -cuya libertad había estado interrumpida

(38) Como en el caso del ánima, la primera etapa del ánimo aparece como personificación de mero poder físico. Cfr. von Franz. Op.cit., pp.192-193.

guiar por el puro gusto de sentirse completamente responsable de sus irresponsables actos. Dueña, pues, de una existencia que -desde una perspectiva "práctica"- podría ser considerada un tanto inútil, Paloma no es sino el asombro ante su comportamiento impulsivo, ante su única voluntad -cifrada en el ansia de ceder a todo-; ha vuelto a encontrarse, en su interior, con una persona a quien debe seguir, y que la obliga a darse a cualquiera, sólo por el gusto de seducir, manipular y entregarse; lo único importante para ella es la conversión de todo su cuerpo, sus sentidos y sus sentimientos en el placer que le proporciona proporcionar placer.

El eros sobre cualquier otro instinto. Podemos, entonces, volver a Jung. Los arquetipos son componentes estructurales de la psique que atraen hacia sí los contenidos de la conciencia que les convienen; corresponden a la predisposición innata que poseen los individuos que forman representaciones paralelas a lo inconsciente colectivo; a ellas responden las pautas de comportamiento, porque son sistemas de imágenes y emociones a la vez. Pues bien, de entre los varios arquetipos femeninos existentes (39), predominan dos en Paloma. La hetaira, porque

(39) Los otros cuatro arquetipos son: la gran madre, que funciona en forma maternal; Hera o la esposa; ánima o la muñeca; Atenea o la mujer intelectual; para profundizar en sus características, cfr. apuntes de Arquetipos femeninos, curso impartido por la doctora María Abac del Instituto Jung de Suiza, ENEP Acatlán, septiembre de 1984. Para los elementos estructurales del arquetipo, cfr. Jacobi. "La aplicación de la práctica de la teoría de Jung", La psicología de C.G. Jung, pp. 90-164.

durante el período de su matrimonio. Ser libre de nuevo: libertad que le permite recomenzar a ser como se le antoja. Identidad, en primera instancia, es reencuentro, seguridad acerca del deseo y de la dirección que éste ha de tomar; conformación de la identidad, en este caso, significa confirmación de un deseo de ser e impulso para la actuación a partir de éste. Todas las interrogantes de Paloma proceden de la búsqueda de las causas que originan el deseo, de los porqués de la amoralidad (aunque lo cierto es que la reflexión en este sentido es mínima en comparación con la estructura profundamente reflexiva subyacente en los diarios de Gilberto). Y en la aceptación de sí misma está el rasgo principal de su personalidad, en afirmarse a sí misma a partir de su capacidad para seducir y después abandonar su cuerpo al placer que otros pueden otorgarle, en satisfacer su narcisismo.

Una vida hipócrita en provincia durante la cual, al hacerse amante de un tío -con el cual tendrá su iniciación sexual-, descubre como qué tipo de mujer deberá (porque así le gusta) comportarse; trabajar, sin haberse recibido nunca, en un despacho donde se dibuja algo y en el que las actividades resultan sumamente ambiguas; algún trato anterior, tampoco claramente establecido, con cierto círculo intelectual; un matrimonio que, al rodearla de un aura de inaccesibilidad, la reprime, la aleja de sus deseos reales y de su verdadera forma de ser; y luego, alrededor de los treinta años, ir conociendo -no sin un cierto ocultamiento inicial- los verdaderos motivos que la han conducido a quedarse sola: ser dueña de su tiempo y de su cuerpo, dejarse

como aquellas cortesanas griegas es una mujer instruida; amiga del intelectual, independiente, se proyecta como seductora y llega a ser "musa" (esto es claro, pues se presta a ser modelo de Gilberto y, además, también lo es de Nicolás Cusade, del director de cine); desinhibida, le agrada más la compañía del hombre que de la mujer (aspecto que también sobresale en Paloma, quien parece no tener amigas puesto que ninguna mujer -las que aparecen en la novela son tradicionalistas y le sirven de contrapunto- está dispuesta a seguirle el juego) y su meta se halla en cómo llegar a realizar el amor -por medio de la manipulación del poder erótico-, mucho más importante que los "valores" sociales para ella; obtiene su realización como amante, fuera de la convención social al destruir los tabúes sexuales en defensa de la relación erótica; coloca los lazos individuales sobre los sociales (por ello en el diario se encuentran tan desdibujadas las actividades laborales, los nexos familiares y, por el contrario, tan detallados todos los movimientos que derivan en la unión con una pareja); su miedo a perder la libertad se traduce en fluctuaciones sentimentales y cambios de emociones ("(...) me había reprochado en otras ocasiones que nunca me decidiera por nada o siempre hiciera lo contrario de lo que había dicho que iba a hacer. Pero una mujer, cualquier mujer, no es más que eso y siempre quiere que la acepten así". (p.16)). Esta es Paloma la hetaira. Pero además está la que representa al arquetipo Afrodita, que por la sensualidad que irradia posee un esteticismo

tanto en actitudes como en su figura y que, por estar tan estrechamente relacionada con el eros, lleva en sí la idea de promiscuirse; se asimila tal como es y, por tanto, no entra en conflicto con sus ideas, pero tampoco con la gente; y es tan bella en su seguridad que se convierte en sombra de las otras mujeres (tal como sucede en De ánima, donde los personajes masculinos son reconocibles y están caracterizados, mientras que los femeninos -una amiga de provincia, ama de casa inocua; una amiga de su matrimonio, constantemente escandalizada por las actitudes de Paloma; la esposa del actor- permanecen de lado y sólo sirven para resaltar la autenticidad de Paloma).

Podría afirmarse, con base en esta descripción de los arquetipos equiparables con los rasgos específicos de Paloma, que ella se identifica absolutamente con la imagen que representa: la Afrodita-hetaira, siempre joven, siempre bella en su irresponsable e inocente disponibilidad eterna. Así, parecería que ella ha perdido cualquier otro aspecto de su identidad y carece de personalidad por ser su pura imago, una absoluta representación; de ese modo cumple, entonces, con la función que le otorgan los otros al relacionarse con ella y actúa los deseos de ellos, materializa sus fantasías, todo por agradar, porque también es Narciso y nada le gusta tanto como gustar. "La confirmación de mi belleza que los demás me proporcionan parece ser la única línea de continuidad entre la que fui y la que soy, aunque la manera en que recaigo en la misma forma de conducta afirma lo contrario y me obliga a decirme que nada ha cambiado". (p.118)

Al asumirse como símbolo viviente del deseo, Paloma se convierte -tal como Gilberto y Nicolás Cusade lo hicieron al usarla como modelo, tal como García Ponce lo hizo al proporcionársela como modelo a ellos- en una figura intemporal e inalcanzable, en su arquetipo. Parecería, pues, que Paloma ha sacrificado su personalidad integral por su imago y ha provocado un desdoblamiento entre las Palomas que juegan y desempeñan papeles y la verdadera Paloma; parecería que ha desequilibrado su libido, cargándola excesivamente hacia el extremo de lo sensual, y por ello vive por y para el goce sensorial que la reafirma en su imagen Afrodita-hetaira: canalizar su energía psíquica en el poder de dar y recibir placer. Parecería, pues, que Paloma no posee una identidad creada por sí misma, por su experiencia vital, sino una que le ha sido sugerida por los otros, impuesta por las circunstancias. Surge entonces un conflicto, ¿dónde se halla su libertad?, que se resuelve en la paradoja: ser libre es someterse al placer de la entrega, de la pérdida en otro cuerpo...

Sin embargo, Palomano se ha sacrificado a sí misma; posee la única posibilidad que hay de identidad: la adecuación a uno mismo en el desarrollo de potencialidades. Y además, al hacerlo ha logrado alcanzar el grado más alto de moralidad posible, aquél proclamado por Nietzsche: "Por encima del "tú debes" está el "yo quiero" (...); por encima del "yo quiero" está el "yo soy"(...)" (40) Tal es el desarrollo

(40) Nietzsche. Op.cit. , p. 135.

de Paloma, del desear al ser, de la vehemencia a la acción. Y éste es el significado, para Paloma, de vivir absolutamente abierta a todas las posibilidades, completamente disponible. "Eso es lo único que no debe aceptarse" (p.29), la imprecisión de tabúes y de prohibiciones que producen culpas y remordimientos, la represión. Seguir, como única norma moral basada en que sea la vida misma la que imponga y fije una axiología; el fluir de las acciones como medida de valoración. Ya lo ha escrito Plotino en Las Enéadas: el único medio de expresión de un alma humana es su cuerpo. Es, pues, un ánima develadora de la continuidad del ser de Paloma a partir de cómo responden los demás a los estímulos enviados por su belleza y su conducta. Su descaro proviene de su encuentro con la propia virtud, el propio imperativo categórico: llegar a ser lo que es, única, incomparable, darse leyes a sí misma, crearse con cada acto. Y, para arribar a esto, escribe Nietzsche, "es preciso que seamos físicos, para poder ser, en este sentido, creadores". (41).

Si "la única verdad es la de las circunstancias. (Si) No existe ninguna identidad única, ninguna esencia inconvencional" (p.212), la unidad de Paloma proviene del querer, y del ser como resultado de la satisfacción de ese querer. Consentir las sensaciones y contestar al llamado de la conciencia: "Debes llegar a ser lo que eres". (42) Responder a las exigencias del alma, cuyo vehículo es el cuerpo; ceder a los impulsos de un espíritu que desea elevarse. Perversa y múltiple; inocente y una; verdadera. En ello radica la blancura de Paloma. En ello, su pureza.

(41) Ibid., p.125.

(42) Ibid., p. 135.

Paloma por Gilberto: la mirada del otro

you fake just like a woman...

Bob Dylan. Blonde on blonde.

La belleza sólo existe en la mirada del espectador

Junichiro Tanizaki. "Ashikari".

Mirar y ser mirado. Dejarse contemplar. Como si las actitudes surgieran del deseo de ser apreciadas por unos ojos. Como si se actuara sólo dentro de su espacio visual. Como si se representase un cuadro para agradar al ser amado.

La mirada de los amantes delimita entre los dos términos de la pareja una zona en la cual la atención se concentra y se desenlazan las personalidades. Es en esos confines, cuando la luz de los deseos se descompone del rojo delirio al violeta conciencia, donde el milagro sensible insensiblemente se produce. (43)

Así escribió el desconocido autor de Irène. Así sucede entre Gilberto y Paloma, los amantes; bajo la concentración de la distante mirada de él, la personalidad de ella se deshilvana; esos ojos agudos, felinos, develan el verdadero ser de ella, y por ese descubrimiento ella vuelve a ser hilvanada: como cuando los colores en un cuadro

(43) "Irène", Plural, suplemento 18, vol.II, núm. 7, marzo de 1973, p.23.

En la edición de Tusquets se da a entender que dicha editorial presenta la primera versión en español de esta maravillosa novela surrealista en la cual una muchacha hermosa, maligna y descarada, se prostituye frente a su abuelo, voyeurista forzoso paralizado y sin habla, cuya historia se intercala con trozos de una prosa poética magnífica. Sin embargo, existe una edición anterior; aparecida en la revista Plural, cuyo director era Octavio Paz, precedida por tres testimonios (de Paz uno y los prefacios originales de André Pieyre de Mandiargues y Jean-Jacques Pauvert), en una versión de Gerardo Deniz, de 1973 (la de Tusquets es del 79).

adquieren forma y se convierten en una figura, como cuando las palabras se hilan para transformarse en sentido, en texto.

Porque Paloma es el texto de Gilberto. Sólo él sabe descubrir en ella algo que va más allá de la sexualidad como instinto; su manera de amarla es valorarla más como su creación que como su amiga; así, la contemplación la hace existir en la intensidad del placer que le produce saberse observada.

Para García Ponce -quien al crear un personaje como Gilberto (y a través del discurso de éste) lo postula- como para Nietzsche (44) el artista está dotado de una capacidad de visión que lo coloca por encima de las convenciones morales que rigen al común de la gente. La mentalidad común generó explicaciones metafóricas (dice Nietzsche), inmediatas, superficiales y cobardes, para ciertos fenómenos; éstas se endurecieron y anquilosaron al ser consideradas verdades universales, válidas para todas las situaciones humanas, de tal modo que la moral se transmitió hereditariamente como si fuera La Verdad, la única imagen necesaria para responder a las inquietudes gnoseológicas del hombre. El artista es capaz de desentrañar lo propio de cada ser, como individual y único, como valioso en tanto se adecue a sí mismo; transgresor porque devela los auténticos valores -nunca establecidos, nunca universales, nunca represores- y a través de su transvaloración instaura la axiología en la cual el juego, la necesidad de ilusión, la voluntad de vida, la retención de lo sublime aparecen como lo único honesto:

(44) Cfr. los aforismos en que Nietzsche habla del artista como cuestionador de la cultura en la primera parte de El libro del filósofo. Madrid, Taurus, 1974, pp.15-76.

la autenticidad del arte, que al manejar la apariencia como apariencia no se propone engañar sino ser verdadero. Así pues, cuando Nietzsche afirma que "en la naturaleza no hay forma, pues no existe ni un dentro ni un fuera. (Que) Todo arte descansa en el espejo del ojo" (45), presta al artista la cualidad de informador del mundo. Una vez que la moral convencional ha sido superada, el conocimiento sólo puede lograrse por medio del arte cuya tarea es volver a crearlo todo, volver a iluminar la vida con base en la transvaloración.

Gilberto se presenta ante nosotros como el condensador de las fuerzas artísticas en la forma, el incansable buscador de la belleza que transfigura el mundo sensorial para producir en el espectador el contento de la contemplación desde el punto de vista artístico. La intuición de Gilberto lo lleva a encontrarse con Paloma: ¿Qué busca en ella? Paloma representa el mundo de los sentidos, ése "dentro del que todo se despeña y se pierde en su propia intensidad" (p.32); es una prueba de que la existencia de alguien como ella abre infinidad de posibilidades; es fascinante porque en ella se hace posible la entrada en la realidad de una figura como Claudine (Musil) o Roberte (Klossowski). Gilberto sabe ver en Paloma lo que ella es y, que sin embargo, no ha hallado todavía un cauce de expresión; llega a ella a través del reconocimiento que, según él, ella no advierte por completo aunque no pueda evitarla, esa sensualidad que su belleza delata.

(45) Ibid., p.56.

Paloma es para Gilberto la súbita revelación de la vida; por eso, la tarea de Gilberto es actuar para que ella entre en su imagen verdadera, la que él tiene de ella, para que deje de ser sólo posible, se actualice en la forma y luego encarne ésta en la realidad. Así, a partir de su relación con él, Paloma comienza a jugar, a representar para él, a seducir hombres en su presencia; Gilberto, su mirada, la incita a exhibirse, a provocar, a escandalizar. (Situación que ella acepta y lleva a cabo con sumo agrado.)

Entonces, Gilberto la convierte en su modelo, la transforma en lenguaje, la guarda en un relato en donde ella representa lo que él ha descubierto que es; "(...) mi realidad dentro de esa ficción me revela la visión que él tiene de mí (...) ¿cómo puedo dejar de sentirme la que soy en el cuento cuando estamos en el mismo departamento en que ocurre la acción y el mismo cuento pasa a ocupar el lugar del gato que aparece en él?" (p.102) ¿Dónde queda la verdadera Paloma? ¿En la ficción? ¿En la "realidad"? La verdadera Paloma es ésa cuya alma se revela a través de la representación del ritual erótico; y en múltiples ocasiones es necesario colocarla en situaciones escabrosas para que se revele su espíritu, de la misma manera en que se desnuda su cuerpo. Al poner en el mundo una Paloma que es parte de una obra de arte, Gilberto se convierte en el resorte que la impulsa a actuar, y la lleva a transgredir, a volverse la que desea ser, a incorporar a la realidad toda la gama de posibilidades eróticas -que, en cierta forma, son producto de la imaginación de Gilberto. Maliciosa e inocente, falsa y verdaderamente ingenua, sencilla y

descarada. "Parece que nadie la ha tocado y no es más que su propia palpabilidad". (p.49) Paloma, simultáneamente intangible y material, dentro y fuera del tiempo, disponible, perversa. Como obra de arte.

Gilberto transgrede porque orilla a Paloma -en su complicidad- a prostituirse, pero más aún porque transforma la realidad de Paloma puesto que, por medio del lenguaje, la convierte en algo que no es -una figura inmutable- y simultáneamente la reafirma en lo que es. Gilberto se imagina a Paloma, la fija en su discurso y por eso ella se manifiesta como la imagen surgida de él: el símbolo del erotismo. Y como encarnación de un símbolo, como mito viviente, Paloma es inapropiable. "Nos pertenece a todos y no es de nadie" (pp.133-134), como la obra de arte, que no tiene sentido si permanece en el emisor -que es Gilberto. Por eso es placentero ofrecerla a otros, donar el símbolo encarnado del puro placer, el mito del amor traído a la vida por una mujer real (que en verdad es ficticia).

Gilberto y Paloma juegan, pues, a las leyes de la hospitalidad (46); consiguen un invitado de quien son los anfitriones. "Entonces -escribe Gilberto- sólo se puede tener a la mujer de otro. Ese es el verdadero signo de la perversidad". (p.34) El señor de estos lares (Gilberto) ofrece a su mujer al extranjero para que su esencia inactual de señora de estos lares se actualice en la de anfitriona; es decir, para que Paloma adquiera su verdadero ser,

(46) Cfr. Klossowski. Roberte esta noche, pp. 10-15.

Gilberto la da a un tercero; cuando el invitado la posee, tanto Gilberto como él actualizan dos distintas posibilidades de ser. No se trata de infidelidad, el juego vale la pena por el riesgo que se corre en él; en que Paloma tenga amantes se basa el cumplimiento de sus deberes de anfitriona: ser, para el anfitrión, muchas mujeres. La esencia de Gilberto es la hospitalidad, por eso los celos y la suspicacia serían absurdos. Para que Paloma deje de ser señora de estos lares, Gilberto debe dar con su presencia actualidad a la anfitriona y así tendrá pleno poder sobre ella y sobre el otro, su esencia se actualizará y se convertirá en el invitado. "Desde ese momento el anfitrión habrá cesado de ser el señor en sus lares: habrá cumplido por completo su misión. Se habrá convertido a su vez en el invitado". (47)

Yo conduje a Paloma a exhibirse y su infidelidad es una forma de fidelidad que no consiste más que en llevar hasta sus últimas consecuencias el papel que le pedí asumir (...) al utilizarla como modelo el personaje llevaba a la superficie algo que pertenece a la misma esencia de Paloma, algo que toda su figura, que su continua necesidad de seducir, delata continuamente más allá de su voluntad. (p.152)

La mirada del artista que devela la esencia de la mujer (y otra vez los límites entre la realidad y la ficción se diluyen: Gilberto desentraña la esencia de Paloma, García Ponce interpreta una forma de ser mujer al relatar a Paloma). La mirada de un artista que ha pervertido a su mujer al haber destruido su carácter natural por plasmarla en un texto y, sin embargo, haberla hecho entrar así

en su verdadera identidad: su espíritu real aparece cuando ella representa el papel que él le ha otorgado; su alma se revela por medio de un cuerpo que resulta indispensable para ello. Perversa, puta, inocente y pura: Paloma accede a ser la obra de arte de Gilberto, Paloma se asume como sí misma. Se deja existir como símbolo viviente del erotismo. Por ello, Gilberto expresa su

propio placer ante la posibilidad de prostituir a Paloma (...) mi deseo de llegar a conocerla tal como ella misma se ignora, aun cuando suponga lo contrario, porque Paloma desconoce el carácter de esa última pureza que se halla en el interior de su propia sensualidad. Para ello, su cuerpo tiene que ser una obra de arte, no ser como una obra de arte, sino una obra de arte. (p.154)

La prostitución como rito en el que la mujer se autoinmola para elevarse después; el cuerpo de Paloma se convierte para Gilberto en objeto sagrado. "La prostitución (escribe Bataille) no es al principio más que una consagración (...). En la prostitución, había consagración de la prostituta a la transgresión. En ella, el aspecto vedado de la actividad sexual no cesaba de aparecer: su vida entera estaba dedicada a la violación del interdicto". (48) En esa ceremonia Paloma se pierde en el goce que da y recibe, es una pura sensación, un objeto, solamente un cuerpo. Gilberto se deja fascinar por ese aspecto de Paloma. Entonces, elige la ficción para fijar esa figura: sorprender a Paloma cuando se reta a sí misma y reta a los demás por su disponibilidad absoluta. Su mayor acto de amor es detener la imagen de Paloma en el tiempo; instalarla en un presente perpetuo donde la evocación es vital.

(48) Bataille, Georges. El erotismo. Barcelona, Tusquets, 1979, pp.85-86.

la perversión de la carne hace aparecer al espíritu sin que tenga que manifestarse en ningún otro lado más que en el propio gozo de la carne. Del mismo modo, la reiterada descripción del acto carnal le otorga a través de esa descripción, que convierte su silencio en el rumor de las palabras, otro sentido. Un cuerpo es un signo y en relación con él todo comienza y termina en la mirada que lo solicita y lo lleva a mostrarse. (p.192)

La mirada de Gilberto (quien frío y casi indiferente la ve entregarse a algún hombre, a veces, uno de sus amigos) actúa como conciencia, su función es la de espiritualizar ese objeto.

Esto es lo que sucede cuando Paloma se reconoce en El gato y después más agudamente cuando ella debe actuar siguiendo el guión de cine mientras se filma la película; el milagro ocurre cuando ella reconoce que no necesita representar, que debe ser ella misma -puesto que ella fue el modelo-, exhibirse, sentir placer, abandonarse a las miradas extrañas y las sensaciones conocidas. Entonces, del mismo modo en que durante el ritual erótico se pierden los límites entre el cuerpo y el alma, en el texto se borra la frontera entre la "ficción" y la "realidad": por la representación de su verdadero ser, Paloma-el-modelo se funde con Paloma-el-personaje deja de ser como una obra de arte para convertirse en una obra de arte. El desdoblamiento deja de existir. Y entonces es ya un objeto sagrado; queda más allá de la moral y en ella cualquier posibilidad se convierte en válida. Como la belleza, carece de moral. Se ha adentrado en un terreno donde no hay medida. Por eso

Es inocente sólo más allá de sí misma, como los ángeles y cómo los ángeles su naturaleza es simple y sencilla hasta ser inapresable, hasta no tener

existencia más que en el placer que la hace humana y corpórea y capaz de conocer todas las perversidades para volver a adquirir a través de ellas la simplicidad y la sencillez. (p.36)

Como los ángeles de las Elegías de Rilke, cualidad que le permite ser de todos, pero de ninguno. Mistificada y auténtica. Por ello nada la mancilla. Por ello es una imagen que debe ser divulgada. En la ceremonia que preside aparece el espíritu, la belleza, lo intemporal e inmaterial. Por ello hay que ofrecerla en espectáculo. El gato, los dibujos y la película serán los iconos en los que quedará plasmada; a través de ellos también podrá ser contemplada, venerada.

Parece como si el deseo perverso de Gilberto ignorase la voluntad de Paloma. Pero él es únicamente un traductor -no un creador-, un descubridor -no un inventor. Por su intervención, la intervención del arte en la vida, Paloma desarrolla sus potencialidades y las lleva hasta sus últimas consecuencias, porque aceptar la identidad que Gilberto le ha enseñado es la locura, es la confusión absoluta entre artificio y realidad, la exacerbación del representar: el verdadero ser. Al ceder a su(s) Paloma(s), ambos se vuelven poseedores del absoluto; la transgresión los lleva a la pérdida de límites, a la transvaloración de la axiología convencional. Se adueñan del poder de probar todas las posibilidades. Ya nada les está prohibido.

cualquier supuesto libertinaje, si se asume desde su auténtica seriedad, desde su grave y perturbador poder, no es más que una tentativa de alcanzar

lo imposible, de conocer lo que por lo general se supone que no existe con una categoría independiente: una sexualidad sin sexualidad y más allá del sexo, un deseo que no termina porque no asume la forma del deseo, una sustancia cuya forma no tiene materia, una totalidad que no nos pertenece y que está siempre afuera y por la que, sin embargo, de pronto, uno se siente totalmente rodeado. Ese reflejo no conoce la quietud y desde su aparente ausencia está siempre vivo y le da vida al cuerpo en el que se oculta. Por eso no es más que ese cuerpo y su propio testigo. El que lo conoce vislumbra la vida de la vida y toca la más alta experiencia. (p.115).

Sin embargo, en el plano de lo inmediato, el comportamiento de Paloma anula a Gilberto; su pareja, por estar abierta a cualquier variante, se destruye, pues aunque Gilberto haya sido quien propiciase los hechos, al final su voluntad ya no cuenta, sino que se impone la de Paloma. El ha sido avasallado por su creación.

Artista y obra en cópula. Arte viviente, más allá del bien y del mal; lo sagrado maldito: una imagen que entra en sí misma por intercesión de un artista. Lo sagrado, sólo posible por la intervención humana. ¿Una religión del erotismo y el arte? ¿Pornografía? Sí, pero pornografía de las ánimas.

Paloma por Paloma: la mirada vivida

Envidio mucho así a los eróticos para quienes el erotismo es la expresión. Magnífico lenguaje.. Pese a lo que pienso sobre la limitación de la experiencia erótica... siento el más profundo respeto hacia aquellos a quienes semejante limitación les parece la libertad misma. Son los auténticos amos del mundo físico, los perfectos ejecutores de una suerte de metafísica de altas obras, donde se resume para mí, espectador, toda especie de moralidad... en las complicaciones posibles de la voluptuosidad... tiene el prodigioso valor metafórico que por mi parte sólo presto a las palabras... esa poesía particular e inmensa... La idea erótica es el peor de los espejos. Lo que en ella se sorprende de uno mismo da escalofríos.

Irène.

Dejarse ver; dejarse ser. Abandonarse por completo al hedonismo; vivir sólo para el placer. Aceptar los merecidos tributos a la belleza. Tener como único límite la capacidad de goce, como única regla de conducta sentirse satisfecha. Narciso enamorado de su imagen; Narciso que, disipado, decide obsequiar esa su imagen a todo aquel dispuesto a maravillarse ante ella. ¿Quién es Paloma para sí misma? La respuesta nos ha de conducir a algo más profundo: el sentido de lo femenino en la narrativa de Juan García Ponce.

La primera frase del diario de Paloma la descubre ante el lector, intruso en su intimidad (lo cual a ella le fascinaría), como un ser cuya expresión es el erotismo. Su moralidad se basa en cualquier posibilidad que intensifique su experiencia sensual,

su vida. Voluptuosa, manipula a los hombres a su alrededor; los domina por su hermosura y desenfado. Encadenada a las exigencias de su cuerpo, de ellas obtiene la libertad. Las páginas del diario son el espejo en que Paloma se enamora de sí misma; lo que revelan sobre ella nos hace estremecer -en tanto no estamos habituados a la ausencia de represiones que implica la actitud erótica de Paloma ante la vida-; a ella la estremecen, pero de placer.

Las distintas maneras de ser mujer no son heredadas genética sino culturalmente. Sin embargo, existen rasgos que conforman lo denominado femineidad. Lo femenino se opone a lo masculino en tanto actitudes ante la vida. Por sus características físicas, la mujer interpreta y se enfrenta al mundo según una perspectiva particular; ella es dueña de un poder creador que él no posee, por lo que (afirma Lou Andreas Salomé) "en su interior se albergan la autosatisfacción y el autodomínio, en sus más hondas intenciones del ser, que (...) se desintegra y rompe todas sus fuerzas en unos impulsos siempre más fuertes y punzantes". (49) La mujer, como un mundo autónomo en el cual lo sexual coincide con lo psíquico, es "el ser humano más físico de ambos pues vive mucho más inmediatamente ligada a su physis y en ella se evidencia más claramente que en él el fin último de (...) que toda la vida, incluso la vida espiritual, no es más que una floración, transformada y refinada, de la gran raíz del existir sexualmente condicionado, una sexualidad sublimada". (50)

Entonces, la mujer sería en su physis como un círculo, una continuidad cerrada que se vuelca en sí misma, que todo lo aprehende

(49) Andreas Salomé, Lou. El erotismo. Barcelona, Bibl. Calamus Scriptorius, 1983, p.14.

(50) Ibid., p.16.

e interioriza, que transforma la experiencia física en espiritual, que expresa las fuerzas de la naturaleza. El hombre, de naturaleza más intelectual, se siente atraído por esa cualidad física emanada de la mujer. Cuando lo descubre, ella se adueña de un arma para ganarle; su persona es el objeto privilegiado del deseo; sus movimientos, sus miradas, sus respuestas a los estímulos del exterior son proposiciones que atraen la atención masculina y provocan su deseo. Para lograr el acercamiento ella se adorna, cuida su belleza, y en ese caso se toma a sí misma como un objeto que debe hacer resaltar sus mejores ángulos. Al desnudarse, revela lo oculto tras los afeites, deja que la mirada del hombre la aprecie tal como en realidad es; se anuncia como símbolo de la belleza, como proveedora de placer. La fusión de los cuerpos en el ritual erótico tiene como sentido suprimir los límites: un hombre busca en una mujer la imagen del erotismo; un cuerpo bello puede representar la condensación de los valores eróticos que aparecen por medio de signos materializados en el objeto del deseo -imagen de la posibilidad de eliminación de límites-; la insinuación de ese cuerpo prepara la tensión al anticipar la entrega que los signos habían anunciado. Bataille, con respecto a ello, afirma que

No hay en cada mujer una prostituta en potencia, pero la prostitución es consecuencia de la actitud femenina. En la medida de su atractivo, una mujer es el blanco del deseo de los hombres. A menos de que se prescinda del todo de ella tomando partido por la castidad, la cuestión es en principio saber a qué precio, en qué condiciones cederá. Pero siempre, cumplidas las condiciones, se da como un objeto. (51)

Esta es la condición de Paloma, la de un objeto deseable y disponible. Paloma, a quien Gilberto (a quien García Ponce) llena de fetiches -ligueros, medias, velos, un gato, unos dibujos, un relato, una película- para acentuar su develación: la viste para que se vea obscenamente desvestida. Paloma, ese personaje que en sus acciones se desnuda constantemente (en todos sentidos) para después entregarse. Paloma, esa escritura que permite que el lector se introduzca en la intimidad de una mujer. Paloma: cuerpo desnudo como respuesta a un alma desnuda.

La estructura del diario de Paloma es distinta de la de los de Gilberto; mientras él reflexiona acerca del arte, de lo que significa concluir una obra y el vacío que ello deja en el autor, ella cuenta por qué se ha acostado con él. El profundiza, intelectualiza, busca el origen de sus acciones; ella narra esas acciones y al recrearlas en su cuaderno de libre examen, las revive.* El diario es el lugar donde Paloma deja testimonio de su ser (como Gilberto lo deja en El gato), donde le rinde tributo a su belleza.

Dadas las afirmaciones de Gilberto y la aparente obediencia de Paloma, parecería ser que ella sólo actúa para complacerlo. Sucede en cierta forma, puesto que ella responde a la intuición de Gilberto como si representase para él; él ha visto en ella su auténtico ser, en ella se opera un proceso de adecuación a esa esencia. La tensión surgida entre los deseos de Gilberto y las

* Recordemos que en La revocación del Edicto de Nantes de Klossowski, Roberte inicia su diario porque desea aclarar ante sí misma un hecho del pasado y después continúa escribiendo sobre el presente.

acciones de Paloma, entre la voluntad de creación de él y la voluntad de independencia de ella -la metáfora del erotismo- es fundamental en cuanto al sentido de búsqueda, de indagación en el ser femenino y en el del artista, de la novela. Paloma escribe en el diario para confirmarse como ente autónomo, para autoconvencerse de que su voluntad orilla a Gilberto a transgredir los límites de la pareja y la moralidad, para reconocerse dueña de las situaciones y de los hombres. "Suponer que el deseo puede imponérsenos es una fantasía masculina. Precisamente porque podemos ceder somos dueñas por completo de nuestro cuerpo y si cedemos somos nosotras porque cedemos, nadie se nos impone". (p.91)

Así pues, a través de Paloma nos es interpretada la figura de la mujer expresada por una voz femenina. En múltiples ocasiones, esa voz reclama al hombre su prepotencia -sin tomar en cuenta que está siendo, a su vez, prepotente-, su afán de dominio -sabiéndose, a su vez, dominadora.

¿Qué importancia pueden tener las elucubraciones de Gilberto cuando todo contribuye a que me sienta más a mí misma a través suyo? A solas siempre tengo que aceptar que soy capaz de mucho más de lo que él puede imaginar (...) No soy la que imaginas o no exactamente tal como me imaginas. Lo cual no significa que no sea capaz de ceder a cualquiera de tus caprichos siempre y cuando me sirvan para conservarte mientras me interese conservarte(... (pp.103-104)

Paloma cosifica a Gilberto (igual que hace con sus demás amantes), lo utiliza para reafirmarse en su identidad, y con ello le otorga la esencia de invitado, lo convierte en el gato.

Paloma declara hacerlo todo por gusto; se entrega a Gilberto para sentirse libre, se somete para ser disponibilidad absoluta. Y se da a otros, después, para complacerse a sí misma, para dejarse mirar por Gilberto y que él pueda transformarla en arte; narcisista, se deja amar y contemplar, y su último fin, el placer -conseguido a costa de derribar lo que sea-, es obtenido de esta manera. "No me olvidé de Gilberto, pero tampoco puedo decir que lo tuviera en cuenta. Mi propia satisfacción era superior". (p.85)

En Paloma hay una necesidad ineluctable de mostrarse, de provocar, de seducir, de tergiversar el orden "normal" de las relaciones; por ello decide unirse a Gilberto, para junto con él manejar a los otros y orillarlos (sin que logren comprender en su profundidad por qué), a participar en el rito de la donación del cuerpo de Paloma. Consagración que, para ella, sólo importa en la medida en que la haga sentir y la lleve a volcarse en sí misma. "El atractivo que puede tener la "pornografía" es netamente masculino". (p.212) Su amoralidad se basa en un sentido lúdico del erotismo. Para ella lo fundamental es concentrarse en la sensación, disfrutar, divertirse. El erotismo es la libertad que le permite someter a los hombres por medio de su belleza y convertirlos en medio para conseguir su meta. "No hay nada, ninguna regla moral, ninguna convención que pueda sustituir al sentimiento de mi belleza". (p.132) Consciente de ello, Paloma sólo es esclava de sí misma, de sus deseos; y sabe que es bien fácil satisfacerlos: basta con realizar un movimiento; el hombre responde, inmediatamente, como imantado.

En el ser mujer el cuerpo es una fuente de fuerza, de poder. "Nada puede proporcionarnos tanto orgullo como comprobar la admiración que, aun desde nuestro abandono de todo intento de seducir a alguien, nos es tan fácil despertar". (p.148) Y en estas frases Paloma generaliza y escribe por las mujeres. Admira sus manos, sus formas; ama, sobre todo, la perfección de sus piernas. Se cosifica -y en ello no hay (por parte de García Ponce) una actitud misogínica o una infravaloración; todo lo contrario. Se trata entonces de transgredir, de transvalorar para devolverle su alto valor al aspecto corporal femenino; recordemos -ya en Plotino podemos encontrarlo- que sin cuerpo no hay posibilidad de espíritu humano, de alma. Cuando Paloma afirma que una mujer no es más que su cuerpo, no se está devaluando; con ello hace saber que por él posee un poder maravilloso sobre sí misma -como donador de identidad, de independencia, de atracción, de placer- y sobre los otros -para manipularlos, para guiarlos hasta donde puedan proporcionarle lo que su belleza exige. Lo que Nietzsche desprecia en el ser femenino, García Ponce lo vuelve valioso a través de la actitud de Paloma.

Durante demasiado tiempo la mujer ha ocultado en sí un tirano y un esclavo: por ello, la mujer no es aún capaz de amistad; sólo conoce el amor.

En el amor de la mujer hay injusticia y ceguera frente a cuanto en ella no es amor. Y aun en el amor sabio de la mujer hay agresión inesperada y rayo y noche, al lado de la luz. (52)

Esa es su mayor cualidad. Puede fingir, hacer creer que le hace falta el impulso

(52) Nietzsche, Friedrich. Así habló Zarathustra. Barcelona, Bruguera, 1982, p.96.

del hombre para actuar, pero

La mujer se tiene siempre a sí misma (...) Somos nosotras, las mujeres, las que queremos comprobar el deseo que los hombres pretenden mantener oculto o que su ingenuidad con respecto a nosotras mismas los obliga a disimular. Si no tiene miedo de serlo, una mujer debe eliminar todos los obstáculos que impiden que los demás la vean como ella quiere que la vean. (pp.24-25)

Su identidad radica en esto, en la conciencia de su cuerpo y la aceptación de sus inclinaciones, en la autenticidad detrás de las máscaras, en la capacidad para manejar situaciones; según Paloma, esto significa ser mujer.

Y la seguridad en sí misma, la procacidad y el descaro -que ella misma proclama cuando se pregunta por qué llega a tales extremos de "indecencia"- la confirman en lo que es, pero además, al delatar su sensualidad, regalan su imagen a un escritor para que él la tome de una forma más sublime. Según Paloma, Gilberto no la ha inventado, sin embargo, en múltiples ocasiones su personalidad se desdobra y su comportamiento llega a ser casi esquizoide; se mimetiza con su personaje y lo actúa tan bien que deja de ser un personaje para ser ella misma. Se ve tal cual es en la imagen creada por Gilberto, se enamora de esa figura y se deja ser en ella, siente como si fuera ella: protagonizar, por tanto, es vivir.

Pero entonces, ¿la inventa o no Gilberto? Porque cuando se entrega, ya sea a la actuación o a la representación del ritual erótico con algún amante frente a Gilberto, no es nadie; su personalidad se diluye hasta perderse en el otro, aquel a cuya

voluntad se somete -aunque sea en ese instante cuando su personalidad es absolutamente propia y en el sometimiento se halle su libertad. Entonces duda y la respuesta es el deseo de afirmarse, acto que se lleva a cabo en la escritura, en el diario -lugar donde puede increpar a Gilberto por sentirse su dueño, donde el tú que tantas veces utiliza para cuestionarse sobre su conducta pasa a ser Gilberto para alegarle que "ninguna mujer, Gilberto, deja nunca de ser su única dueña (...) Si ustedes necesitan mantenerse aparte es la única manera de poder llegar hasta nosotras y sentirnos tuyas". (p.144)

Paloma conoce a través de sus sentidos, es una erótica, una ama del mundo físico. Voluptuosa, escandalosamente delatada por su sensualidad. Su diario es terriblemente obsceno puesto que hay una especie de maligna candidez en su narración de los hechos, una naturalidad perversa que proviene de su moralidad cifrada en la conciencia de la inmediatez de los cuerpos, de la falta de misterio en ellos; sin embargo (y esto lo descubre con y por Gilberto) por la unión de los cuerpos aparecen los misterios y a través de su inmediatez se accede a lo profundo.

Por medio del discurso de Paloma -mujer orgullosa de ser mujer- García Ponce expresa su veneración por lo femenino, su fascinación ante la disponibilidad y la seducción irradiadas por ese límpido y oscuro objeto del deseo. Paloma, cuya felicidad radica en vivir intensamente cada instante, sin esperar casi nada y sin arrepentirse de nada; aquí y ahora, un presente continuo

que permanece en su escritura como única posibilidad de ser. Paloma quien, sola, sale a contemplarse en la película donde es la actriz que juega a ser mujer real; final abierto, futuro previsible, la puta de todos. Continuar la tarea encomendada por Gilberto; si él le ha insuflado un espíritu, ella debe obedecer a su creador: seguir siendo el ánima, continuar expresando lo inmaterial a través del cuerpo; hacer de la ceremonia un rito perdurable; confirmarse en la entrega a otro para que él -aunque muerto- permanezca en ella, respetando su deseo de sentirse más mujer en el erotismo porque "en última instancia, nadie es más que su propio placer, que sus propias sensaciones". (p.44)

Narciso egoísta, hedonista. Revaloración de lo "prohibido", de lo "inmoral". Paloma se vive cuando se mira (y cuando es mirada); su diario es un espejo que revela una imagen que puede provocar un estremecimiento de horror o de placer. Paloma se expresa como un círculo de sensaciones; Paloma representa en la transvaloración la forma más pura y reivindicadora de ser mujer.

El gato: el amor vicario

No quise decir que yo no haga nada malo. Pero no me gusta tener que hacerlo en secreto. Me gustan los bandidos de la moral, no los ladrones. Lo que quisiera es hacer de ti un bandido de la moral.

Robert Musil. El hombre sin atributos.

¿Placer y displacer en cuanto sensaciones universales? No lo creo.

Pero ¿dónde aparecen las fuerzas artísticas? Ciertamente en el cristal. La creación de la forma; ¿cierto que no hay que presuponer en este caso un ser contemplante?

Friedrich Nietzsche. El libro del filósofo.

Encuentro. Una presencia que se sitúa entre una pareja sin distanciarla; el puente que enlaza sus límites y que, poco a poco, va convirtiéndose en necesario para la unión. Eso es el gato, su figura, para la pareja que aparece en las dos versiones de la historia; eso es El gato, la ficción dentro de la ficción, en el texto de Gilberto (en la novela de García Ponce).

El gato sigue un camino que desemboca en el detalle, en la profundización de los planteamientos referentes al erotismo, el objeto del deseo y las leyes de la hospitalidad. Su fin es la exacerbación.

En "El gato" de Encuentros sólo hay tres personajes; los humanos están difuminados, no tienen nombre; sus ocupaciones son casi desconocidas para el lector, quien presencia escenas de los

fines de semana cuando están juntos. Las únicas descripciones son las del cuerpo de la mujer y sus gestos (muy parecidos a las de la Mariana María Inés de Crónica...), las del gato y sus actitudes, y la del espacio que comparten, el departamento de D. La tensión del lenguaje, la definición del ambiente físico, la ambigüedad de las situaciones vuelven al gato el centro de la narración. Su figura inquietante, fantasmagórica, y en su realidad tal vez hasta mágica por misteriosa, simplemente aparece y desaparece; representaría la independencia y el distanciamiento voluntario, a pesar de su aspecto frágil y desprotegido (recordemos -por su paralelismo- algunas de las apreciaciones de Gilberto con respecto a la sensación paradójica que ofrece la desnudez de Paloma a quien la mira). Parece natural que nadie pueda poseerlo, que de hecho no tenga dueño, que haya escogido a esa pareja para imponérsele como vértice, como puente indispensable para unirlos. Elemento simbiótico necesario para que la relación viva; el contacto con el gato despierta el deseo de la amiga de D., quien al contemplar la escena también desea más intensamente; la presencia del gato produce una corriente entre ambos, acallada aunque perceptible; es la irrupción de lo prohibido que incita a la transgresión pues acentúa el deseo emanado por la sensualidad y la hermosura de la figura femenina. La condensación de las palabras (cuyo producto son escenas compactas) da como resultado la intensificación del erotismo. El elemento extraño a la pareja aumenta el perverso deseo de los amantes, de tal modo que D. se transforma de elemento

activo en observador de las reacciones de su amiga frente al gato; vértice del triángulo. El final del relato, abierto, hace que la situación narrada adquiera carácter de inicio, que proponga el establecimiento de una costumbre necesaria para aliviar la angustia: el gato se introduce en el ámbito de la pareja y la estabiliza.

El gato replantea la situación fundamental del cuento, pero en él los personajes -sobre todo el masculino- han cambiado, no sólo porque la extensión del texto permita una descripción más detallada, sino más bien por la intención con que se han realizado estos cambios: la función de los amantes dentro de las acciones es distinta; la del gato no ha sido alterada, y a pesar de ello, por la conducta de los otros, pierde peso, es menos rotunda o definitiva que en el relato. Andrés (traductor) y Alma (quien trabaja en una oficina). Por la estructura de la novela -un guión cinematográfico- hay una neutralidad por parte del narrador donde toda posibilidad de reflexión queda excluida y sólo habla la acción. Cuadros en los que Andrés obliga a Alma a desnudarse y exhibirse, la aparición del gato, las iniciativas de Alma para mostrarse frente a desconocidos. Así, el cuerpo femenino se convierte en el signo predominante. Aquí la mirada de Andrés sustituye la función del gato en el texto precedente, aunque sigan "unidos por la súbita tensión de un deseo común del que el gato es el vértice(...) de tal modo que su inocente figura es un vínculo". (p.81)

Los textos del gato son una "recreación" de la variante de las leyes de la hospitalidad representada en De ánima. La triangulación es el medio de adquisición de identidad de los integrantes de la pareja; aunque existe cierta ambigüedad con respecto al vértice del triángulo; ¿quién es el gato?

Entre Paloma y Gilberto, podría ser el relato o la Paloma ficticia; también podría ser el otro, el amante en turno de Paloma. Sin embargo, después de haber ofrecido su mujer a sus amigos, cuando Gilberto ya sólo se dedica a observar fijamente a Paloma, él juega el papel del gato; al hacerlo, adquiere la esencia de invitado; la diferencia fundamental con Klossowski radica en que para Gilberto, ver a la anfitriona en brazos del anfitrión provoca el surgimiento y la intensificación del deseo, y facilita el encuentro posterior; es mejor adueñarse del objeto del deseo una vez que ha sido arriesgado y no se le ha perdido: el amor vicario. "Nuestro mutuo sometimiento es una continua afirmación de la más absoluta libertad que no se expresa a través de nosotros mismos sino que requiere al otro como elemento indispensable". (p.177) El gato significa entonces a la mirada de Gilberto.

Pero además, el gato es la ficción -dentro de la ficción- por la cual es posible que todas las acciones adquieran sentido sólo en relación con Gilberto y Paloma (por ejemplo, la visita a casa de los padres de Paloma, el relato de su pasado, las sesiones de dibujo con Nicolás Cusade). A partir de la escritura del texto, los demás personajes (la amiga de Paloma, el director de cine, el actor) buscan encontrar en Paloma a la mujer del relato, y en

Gilberto al escritor que ha retratado a una mujer para que sea de quienes sucumban a verla como él.

Y también simboliza la fuerte voluntad de Paloma para ser ella misma. La razón de su diario: confirmarse tangiblemente en una escritura que retrata su autoafirmación en las actitudes y acciones que conforman su vida. "Mi "gato" no está fuera sino dentro de mí, lo cual (...) hace posible que también me guste ser tu modelo y despertar tu deseo como me has probado que lo hago". (p.104) Ese pleito continuo y secreto que Paloma sostiene con Gilberto; ese afán de probarle que él no inventa sino descubre; que ella no accede sino que se impone; que ella es la dueña de los muñecos en el juego. Aunque también sea la voluntad de Gilberto impuesta sobre Paloma, "tu gato (...) era tu propio deseo(...) Era tu necesidad de descubrir o comprobar algo cuya existencia intuías en mí(...) Era una suerte de guía sobre lo que debía ser nuestra relación" (p.214); el gato simboliza, entonces, la fuerza proveniente de la capacidad creativa de Gilberto como artista.

Gilberto ha necesitado inventar un gato para que la verdadera Paloma se volviese visible. Entonces, el gato es una metáfora de todas las miradas fijas sobre ambos, pues para ellos "todas las presencias, aparentemente ajenas, pueden servir como un lazo cuya arbitraria irrupción entre nosotros nos acerca". (p. 117) El erotismo es acentuado por la mirada (en todos los niveles del texto) y si los cuadernos de libre examen "constituyen un diálogo secreto que es la precisa metáfora del diálogo que se establece entre los cuerpos" (p.9) de los amantes, la función del lector en De ánima resulta primordial. En el nivel de

la narración, que la historia se estructure en forma de diario implica que el narrador no habla de los hechos mientras suceden; se trata de dos monólogos interiores escritos: los hechos "reales" pertenecen al pasado, han sido interiorizados, transformados por la interpretación personal de los protagonistas y después materializados en un discurso íntimo -cuya intención "ficticia" es dejar constancia para sí mismo, ser un espejo que devuelva la imagen de la propia vida. El lector no recibe una primera instancia de la "realidad-de-la-ficción", sino la escritura donde se establece un segundo nivel de acción; la estructura exige una doble complicidad por parte del lector, al no pedirle su participación como asistente a una serie de acciones realizadas por los personajes (personas con un cuerpo de palabras) sino que participe como lector de lo que esas personas de palabras han convertido, a su vez, en acciones de palabras.

Los diarios son metáfora del erotismo, pero además narran una relación amorosa; a partir de la tensión generada por el deseo entre Gilberto y Paloma, sus puntos de vista, al principio alejados, se vuelcan sobre un mismo objeto, confluyen en una sola perspectiva; sin saberlo, se reúnen fuera de ellos mismos, en la conjunción de sus textos intercalados: el lector es el puente entre ellos. Y por esto ocupa un lugar privilegiado, pues nada más él conoce cercanamente el interior de los dos protagonistas. Conforme avanza la narración las fechas se pierden, el tiempo efectivo se desdibuja; importan los sucesos relatados desde dos ópticas distintas

para que el lector sintetice, una y formule la pareja como unidad. Entonces, él es ya el gato; la lectura de los diarios lo coloca en el sitio del voyeur; la lectura es un encuentro y él induce el encuentro de los amantes; es la figura necesaria para que el erotismo sea una forma de comunicación para quienes quedan fuera. El lector da ser, por su mirada, a los personajes cuya identidad se ha adquirido en la escritura -metáfora del erotismo.

Ningún testigo tiene realidad en esa dimensión y sin embargo, lo que mira es la independencia de los cuerpos en el momento en que, desprendidos de sus supuestos propietarios, resplandecientes en su descarnada calidad de meros instrumentos, abandonan toda responsabilidad para entrar en esa zona del puro placer en la que el mismo placer conduce a los que lo experimentan a convertir lo exterior en interior, a crear la realidad de lo invisible. (p.193)

Quien lee los diarios ingresa en el ritual de Paloma -sacerdotiza consagrada al placer- y Gilberto -hombre enredado en una gran aventura: la búsqueda del absoluto. La lectura equivale a una comunión: el espíritu se descubre a través del cuerpo, el cuerpo sagrado que entra en el cuerpo físico por su prostitución; comunión sacrílega, puesto que se sacraliza una figura humana. La mirada es la vía de acceso a lo sagrado, al erotismo que va más allá de la carne, a la pornografía del alma.

La mirada vuelve interior y propio lo que era exterior y ajeno; convierte en sujeto al objeto de contemplación; transforma en idea lo material y concreto, lo espiritualiza. Por ello, en De ánima sólo la mirada y el contacto físico son los medios de expresión del amor; pero mirar es ser capaz de develar, de revelar el verdadero ser de las cosas.

Mirar a Paloma de ese modo es irresistible y en verdad es una forma de comunicación tan fuerte y tan estrecha como la que puede establecer la más directa cercanía física. A partir de ella, esa cercanía está siempre a salvo de cualquier saciedad de los sentidos y la sensualidad se convierte en una intensa experiencia espiritual. Sólo por Paloma puedo decir que conozco, al fin, el sentido de la contemplación del movimiento de la vida. (pp182-183)

La contemplación cataliza el proceso de Paloma y Gilberto. En el plano de las acciones, por ella (que representa la presencia de Gilberto) Paloma actualiza sus potencialidades y él las acepta hasta ser nulificado absolutamente. En ella se basan la complicidad y la perversión, y sobre ella se construye el pacto de las leyes de la hospitalidad. Por ella se sustentan todas las acciones.

Para que la realidad sufra una metamorfosis en ficción "hay que introducir una mirada que represente y ocupe el lugar de la otra mirada".(p.98) Un voyeur es indispensable para que el relato entre en el mundo. Y éste es el privilegio del lector, quien en los diarios rastrea la visión de dos ánimas. En una morbosa actitud de espía, el lector invade dos escrituras íntimas y secretas para actualizar a Gilberto y a Paloma. Sin saberlo, ellos han escrito para mostrarse ante él. Perverso -Gilberto ha dicho que sólo en la perversión puede darse el hecho estético-, indispensable. Porque en la mirada del espectador reside el auténtico sentido de toda obra de arte. Tal como sucede con Paloma. Tal como sucede en De ánima.

Conclusión

Conclusión

quien una vez se ha entregado al refinamiento de este proceso de precisión queda preso en él para siempre; si se le otorgara el don de vivir eternamente tendría que seguir escribiendo aquello por toda la eternidad.

Canetti. El juego de ojos.

La obra de algunos escritores podría compararse con una red; los hilos que la forman son sus obsesiones; de alguna manera todas se tocan, no son preocupaciones aisladas, sino que entran -aunque no siempre sea directamente- en contacto. Van produciendo; sus realizaciones son semejantes en tanto nos hablan de problemáticas similares resueltas de las más diversas formas; una y otra vez vemos saltar ante nuestros ojos esos rasgos que con el tiempo se transforman, se disfrazan, se sitúan en los extremos contrarios y que, sin embargo, siempre guardan algo de lo que antes fueran.

La red de la obra de Juan García Ponce está conformada (en su narrativa) por recurrencias temáticas y estilísticas que ya en El canto de los grillos, su primera pieza de teatro, aparecían. Como ya en el análisis de las obras se descubrió, el arte, la locura, la muerte, el erotismo, la identidad y la mujer son los temas que en las ficciones de este autor toman rumbos con un sentido determinado y muy particular.

El arte. Como en El libro o en Crónica de la intervención, y por supuesto en De ánimo, la vida se encuentra en estrecha relación con él; el arte es el filtro a través del cual ésta toma dimensiones distintas, se vuelve más intensa en cuanto sensaciones; por él, se hace posible internarse en el goce de la mirada -elemento fundamental en la narrativa de García Ponce-; su producción proviene de los sentidos alertas del creador, su concreción hace que los sentidos del espectador se alerten. Precisamente el arte (en este caso) nos ha permitido acceder a los demás hilos de la urdimbre; él, como ficción en la cual se mueve -con respecto a dichos hilos- una serie de personajes.

La locura. Como en "La noche" (de La noche) o en "Enigma" (de Figuraciones), o como con Francisca y María Elvira en Crónica... aparece como la agudización de la subjetividad, el apego -como fuga- a un capricho o a una obsesión, el desapego de la realidad como rechazo de la convención que prohíbe (de igual modo que lo lleva a cabo la ficción) y, por último, el confinamiento de la persona en un mundo artificial, inventado para satisfacer sus expectativas a través de una especie de muerte para el mundo de los cuerdos, poseedores del sentido común.

La muerte. Como en El nombre olvidado, La cabaña, La invitación, Crónica... (donde ésta aparece en varias modalidades: el asesinato, la muerte natural, el suicidio) o De ánimo, siempre es inexplicable. Desde el suicidio hasta el asesinato o simplemente como consecuencia de una enfermedad, es la absurda interrupción de la actividad creadora, la desaparición de una de las piezas conformadoras del

mundo ficticio -que también en muchas ocasiones es la apertura de posibilidades para otras de las piezas de ese mundo.

La identidad. En toda su obra se trata de la búsqueda constante de una esencia que no existe. Sus personajes desean hallar -no siempre conscientemente- una conducta que responda a móviles psicológicos permanentes durante toda su trayectoria, tratan de conformar modos de ser que se adecuen a sus circunstancias y deseos, intentan crearse una máscara que les permita presentarse satisfactoriamente ante ellos mismos y ante los demás.

El erotismo. Este aspecto de la vida humana se privilegia sobre todos los demás, y se presenta como el medio principal de relación con el mundo. Él posibilita encuentros de otro modo imposibles; del incesto velado -únicamente emocional o psicológico- al explícito y carnal; de uniones lesbiánicas, bisexuales, heterosexuales a un raro caso de homosexualidad masculina (en Crónica..., en una ocasión entre Fray Alberto y otro fraile). Éste es una gama de combinaciones que aparece como en un juego -un muy planeado azar-; apertura y negación de lo establecido como norma única.

La mujer. Desenfrenadas e irreflexivas conductas similares en las protagonistas, apuntaladas -en ocasiones- por otros personajes femeninos menos firmes, más tradicionales que corresponden a mujeres "normales", "decentes" y convencionales. Todas las protagonistas son símbolo de la belleza pura, la que se encuentra fuera de toda moralidad, la que es diferente puesto que se acepta tal cual es, tal como el deseo se le impone y la guía.

Junto con ellos, está la preocupación por la forma, manifestada -por ejemplo- en que los cortes de capítulo respondan a paralelismo entre los inicios de acciones similares con significados fundamentales en el desarrollo del texto, o como en De ánima, donde los diarios son metáfora de la unión erótica de los cuerpos de los amantes (confirmado ya en el análisis), y donde la escritura de los personajes sirve para acentuar la calidad de espectador de quien lee, tal que las instancias de realidad funcionan vinculadas con la representación. El tono reflexivo produce también el efecto de representación preparada para el espectador. (muy evidente -como se vio anteriormente- en De ánima, dado que en ella se narra por escrito y el que lo hace da opiniones sobre lo relatado). La lentitud del ritmo en la narración se adecua a la intimidad de la temática del texto, a la morosidad de las descripciones y a la complejidad e inverosimilitud de algunos de los cuadros representados.

El discurso de García Ponce envuelve a la creación de una figura femenina, que es observada y luego descrita "visualmente". Figura única y múltiple que durante toda su obra ha perseguido y cuyas características (las cuales fueron enumeradas y explicadas con base en Claudia, Marcela, Nicole y Paloma) más sobresalientes ya se encontraban presentes en Figura de paja, su primera novela.

Porque hay un paradigma de lo femenino que se realiza en las protagonistas de las novelas, los relatos y las piezas de teatro de García Ponce. Mujeres bellas y esbeltas, de piernas largas, espalda perfecta, hombros anchos, pechos pequeños, nalgas estrechas, manos finas y grandes; intelectualmente no muy brillantes, dedicadas a trabajos ambiguos; independientes todas, más descaradas unas que otras; sensuales, hedonistas, superficiales como el cuerpo que rige sus voluntades y por ello profundas; narcisistas; auténticas al hacer sólo por divertirse con

el resultado. Para ellas, la relación con el mundo surge del placer o displacer que obtengan (o que puedan ofrecer) de las situaciones en las que se las ha colocado. Varían, pues, sólo las circunstancias -una puede vivir en casa de sus padres, otra con su marido, otra sola porque es viuda o divorciada o porque no está casada-; en esencia todas son una, aunque todas sean distintas. Por los rasgos comunes una es predecesora de la otra, y ello no tiene que ver únicamente con el tiempo en el que fuesen creadas; es como si las acciones de la anterior fueran engendrando las de la próxima, al abrirle cauce, al permitirle que su conducta se vuelva cada vez menos reprimida (o más escandalosa, según se vea). Todas son defensoras de la libertad del alma a través del libertinaje del cuerpo, puesto que sienten (es muy posible que a ciencia cierta no lo sepan) que su espíritu, su

Sí-Mismo. Reside en tu cuerpo, es tu cuerpo.

Más razón -afirma Nietzsche (y ellas actúan conforme a este precepto)- hay en tu cuerpo que en tus pensamientos más sabios. ¿Quién asegurará que el cuerpo no pueda prescindir de la mejor sabiduría? (...)

A quienes menosprecian el cuerpo quiero decirles una gran verdad: su despreciar, a pesar de los pesares, es su apreciar. (53)

El valor máximo para ellas radica en adquirir su identidad con base en este principio. Perderse en los demás para reconocerse en ellos; ser libre al someter la voluntad propia a la del otro; afirmarse como un puro cuerpo: aceptarse objeto.

Pero de entre todas, siempre será la más reciente la que más

la que más aprecie la libertad proveniente de su physis. Porque síntesis (como ha podido apreciarse a partir de los resultados del análisis de Claudia, Marcela, Nicole y Paloma), en el caso del paradigma de la figura femenina en la obra de García Ponce, no significa resumen; se trata de un proceso de deconstrucción y reconstrucción enriquecida en cada nuevo personaje. Las características básicas permanecen, sin embargo, al articularse una nueva protagonista, ésta se enriquece mediante una descripción más detallada y una intensificación de las particularidades de la anterior, de tal modo que las acciones de Paloma -por ejemplo- son mucho más explícitas, directas, abiertas que las de Claudia o Nicole (en los textos anteriores ciertos gestos delatan la sensualidad, en De ánimo la actitud puede resultar hasta agresiva; como las descripciones son más detalladas, el lector es introducido en la intimidad de los personajes, convertido en un voyeurista de los excesos de Paloma; lo que en Marcela era un esbozo, una potencialidad, en Paloma es ya su realidad cotidiana). El camino va de la desinhibición al exhibicionismo. Así pues, síntesis significa, en este caso, exacerbación: ciertos rasgos del personaje se cargan y éste actúa apoyándose en ellos, y se acerca cada vez más a la pérdida de límites, a la pureza. "Lo que os aconsejo es la pureza de esos sentidos(...) La castidad es en algunos virtud, pero en muchos es casi un vicio(...) Quien no se recata, indigna: existen muchas razones para temer a la desnudez". (56)

En este sentido, Marcela es un personaje más "circunstancial", es decir, más orillado por la situación a comportarse de una manera que nunca antes había sido la suya; simplemente se enamora de su profesor a través de la pasión que él siente por la literatura, a él le gusta ella, y todo termina con el final de la historia. Claudia, Nicole o hasta Beatrice, la fantasmagórica e intangible protagonista de La Invitación son menos explícitas que lo que serán Alma, Mariana/María Inés o Paloma, quienes actúan para una mirada determinada, quienes se exhiben para ser más amadas.

Y por ello, el personaje más puro y más sintético de las obsesiones de García Ponce es Mariana/María Inés. En ellas, mujeres idénticas en cuerpo y alma, se abren todas las posibilidades del juego erótico, desde el rito sexual en que el cuerpo de Mariana es degradado y enaltecido al ser poseído por un grupo de hombres y mujeres -entre los cuales se halla Fray Alberto- hasta la maternidad de María Inés; desde el amor por sus parejas -Esteban y José Ignacio- hasta la seducción de Narciso por su imagen real, carnal, verdadera, su entrega a ella, su placer ante la otredad, su posesión por sí misma (como le sucede a Santa Teresa, extasiada consigo misma, en El Baphomet de Pierre Klossowski). Pero Mariana/María Inés es caso aparte, puesto que es el centro de una novela muy extensa -y narrativamente muy compleja-, en la cual los constantes cambios de narrador permiten tener diferentes perspectivas del personaje en un mismo texto (del monólogo interior a un narrador omnisciente completamente alejado y bastante objetivo).

Paloma ya está del lado de Mariana/María Inés, donde el deseo es el único móvil de las acciones; en cuanto posibilidades de combinación, sus actitudes no son tan extremas como las de su(s) predecesora(s) de Crónica...; en cuanto representación, va mucho más allá que ellas. Además, ella posee algo que anteriormente sólo les pertenecía a los personajes masculinos: el poder de la palabra, pues además de seducir por medio del cuerpo, se seduce a sí misma a través de un texto. Al expresarse por sí misma mediante un yo, el discurso se convierte en autoafirmación (un narrador en primera persona, voz de una mujer, ya había sido utilizado en La casa en la playa, segunda novela de García Ponce y sólo volverá a manejarse de manera similar en De ánima; en las demás, cuando hay narradores protagonistas, son masculinos, si no, quedan los casi neutrales narradores observadores u omniscientes en tercera persona). Por ello, las características que formaban el paradigma de lo femenino se vuelven en este caso mucho más "personalizadas", pues provienen de una supuesta portadora y emisora femenina, quien al no temer a la desnudez y nunca recatarse es símbolo de la pureza y síntesis de la búsqueda de ésta a través de la liberación del cuerpo.

Síntesis. Porque Paloma es una figura femenina inmaculada, cuya inocencia frente a los placeres prohibidos, cuya obediencia a la voz del deseo, es la debilidad de la cual emana su fuerza. Paloma representa el hallazgo de una mujer-mujer, que intuye -como Lou Andreas Salomé sabía- que "el amor vive enteramente en los cuerpos,

pero ahí únicamente como símbolo (...) para despertar cuanto anida en nuestra alma metiéndose por la puerta de los sentidos". (57)

Erotismo en sentido pleno: pornografía del alma, pues es el exceso del cuerpo lo que le(s) permitirá expresar su espíritu, el ritual de la entrega y la recepción de placer, la pérdida en los otros para recuperar el sí-mismo. Paloma desnuda toda, para Gilberto, para sus amantes, para el lector.

Todas desean exhibirse. Claudia se entrega a la cabaña y luego a la mirada de unos muchachos para dejar de ser una viuda sola y codiciable, para pertenecerse a sí misma. Marcela se da a la literatura y se funde con un personaje ficticio para descubrir en sí que puede comportarse de manera distinta a como se lo había impuesto su educación, y por un momento es Claudine, para poder ser la Marcela de Eduardo. Nicole cede ante la cámara o el lápiz de José porque disfruta abandonándose a la sensación de ser observada, y luego comete adulterio para saber que su amor sobrepasa a la persona depositaria de ese amor. Por las fotografías, Mariana/María Inés descubre que es dos y puede amarse a sí misma en otra ella misma, cambia de amante con su otro yo, y es de muchos para poder ser de uno. Y Paloma se representa a sí misma, en una infinita confusión con figuras surgidas del arte que provienen de ella. Todas ellas son particulares, ninguna está cerca de la convención: más allá de toda consideración moral, más allá del bien y del mal.

Sin embargo, al ser más recientes, las protagonistas se vuelven más audaces (como ya se había planteado anteriormente). Cada vez

viven más en la prostitución ritual.

Paloma, como síntesis de las actitudes anteriormente mencionadas, resulta ser a partir de la deconstrucción de las características físicas y morales de la mujer en un sentido tradicional, y la posterior formación de una figura que representa una manera distinta de ser mujer. Una muy alejada de lo que ha sido la tradición: maternal, recatada, tímida, sometida, temerosa.

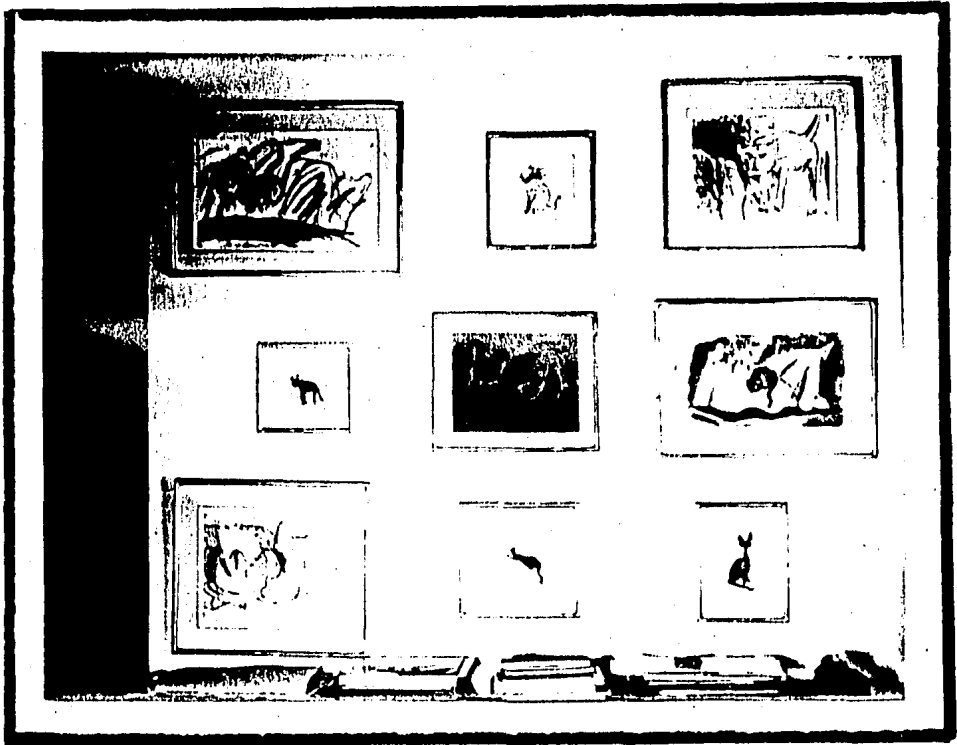
Paloma, en todo su descaro, con su comportamiento desafiante y orgulloso de su belleza y su poder de atracción, como síntesis -exacerbación- de la mujer que se aventura y es audaz.

Paloma, ánima y ánimus traducidos en una obra de arte; Paloma, eros y logos encarnados en un cuerpo bello. Punto culminante en el juego de la representación; resultado del sistema de miradas en el cual el artista es el más perspicaz de los observadores. Paloma, figura femenina surgida del afán por refinar el proceso de precisión que ha perseguido -obsesivamente- la obra de Juan García Ponce, aquel al cual parece condenado eternamente: seguir persiguiendo la visión de esta mujer ideal -perturbadora, perversa e inmaculada- que escapa en el instante en el que ya había alcanzado su definición mejor.*

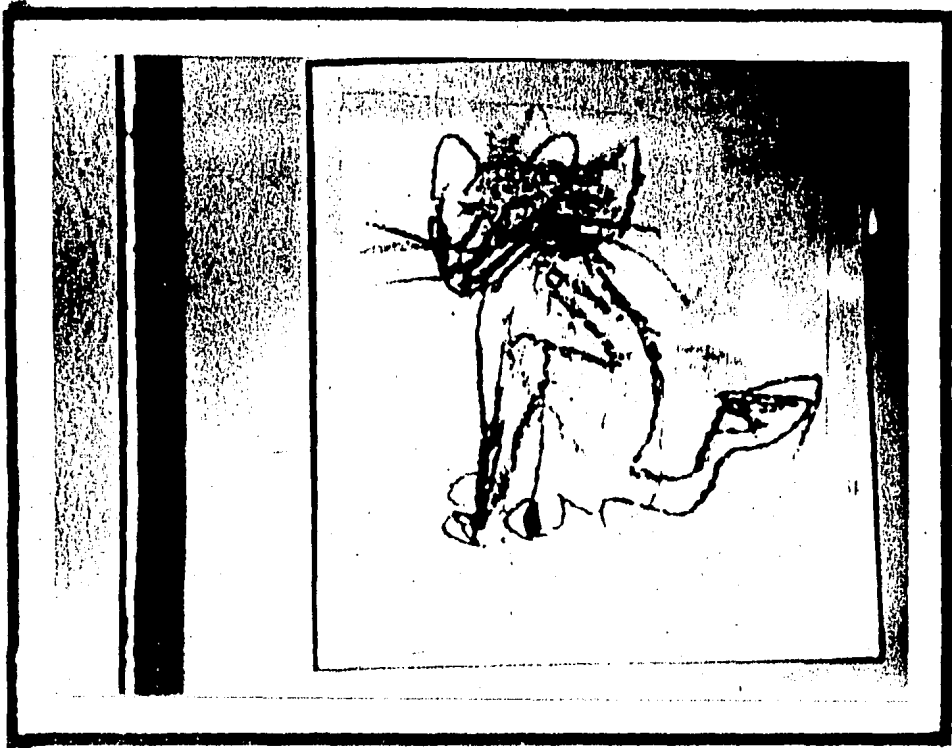
* "Ah, que tú escapes en el instante / en el que ya habías alcanzado tu definición mejor." Estos dos versos de Lezama Lima han sido utilizados en dos novelas por García Ponce; en La presencia lejana son el epígrafe, en De ánima son parte del texto, en el diario de Gilberto.

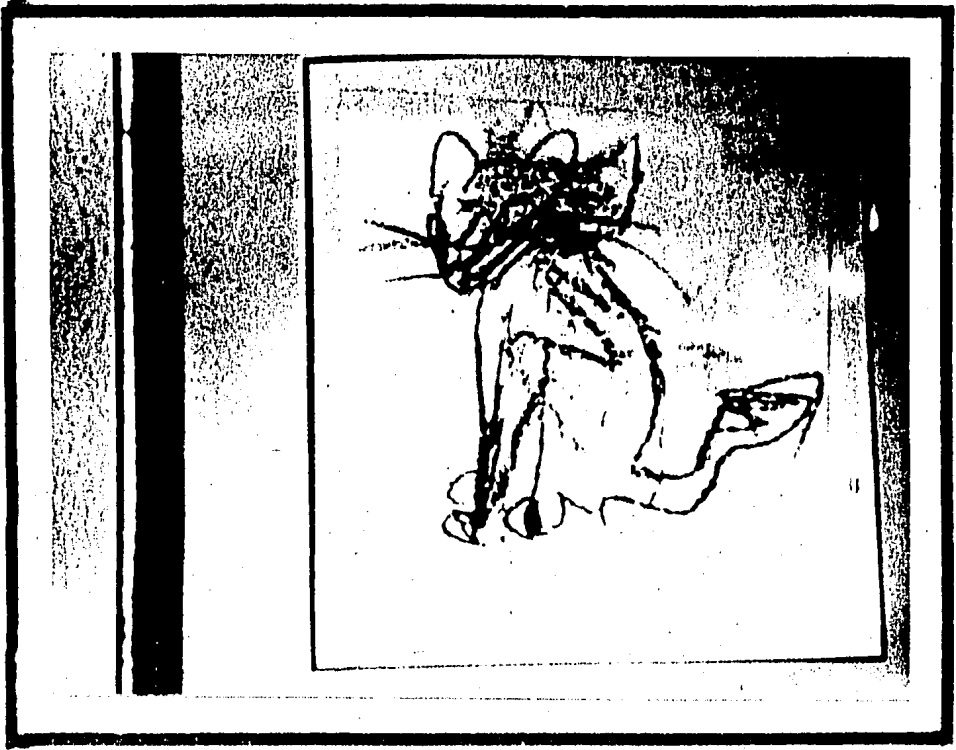
Apéndice 1: El gato por Roger von Gunten*

*Estos cuadros fueron realizados por von Gunten para ilustrar "El gato" en su publicación original, en la Revista de Bellas Artes, y pertenecen a Juan García Ponce.

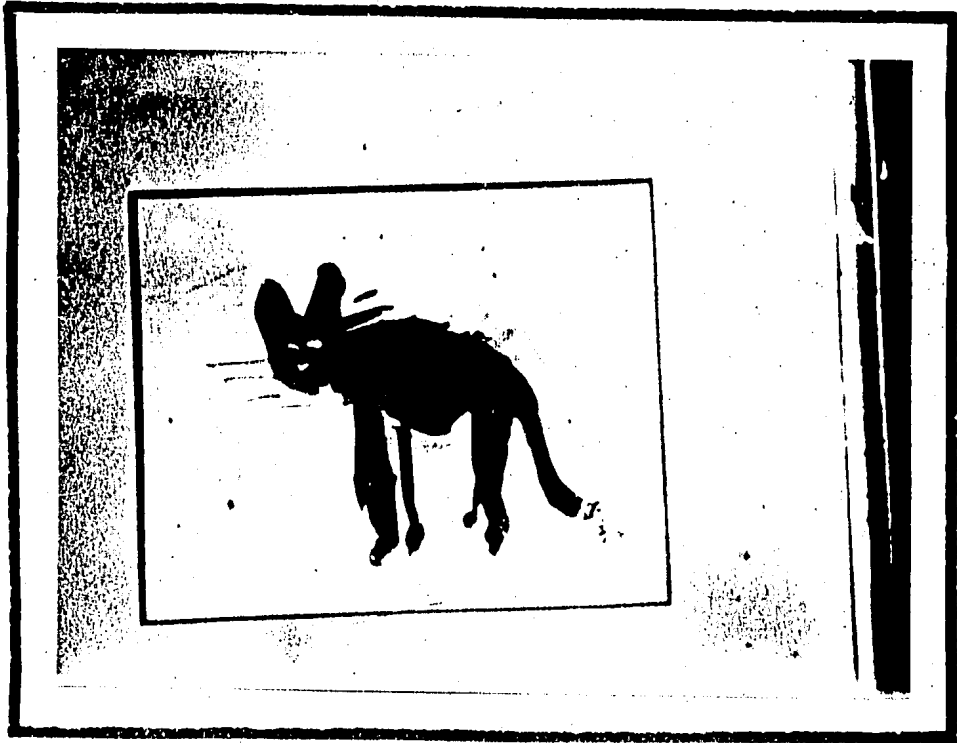


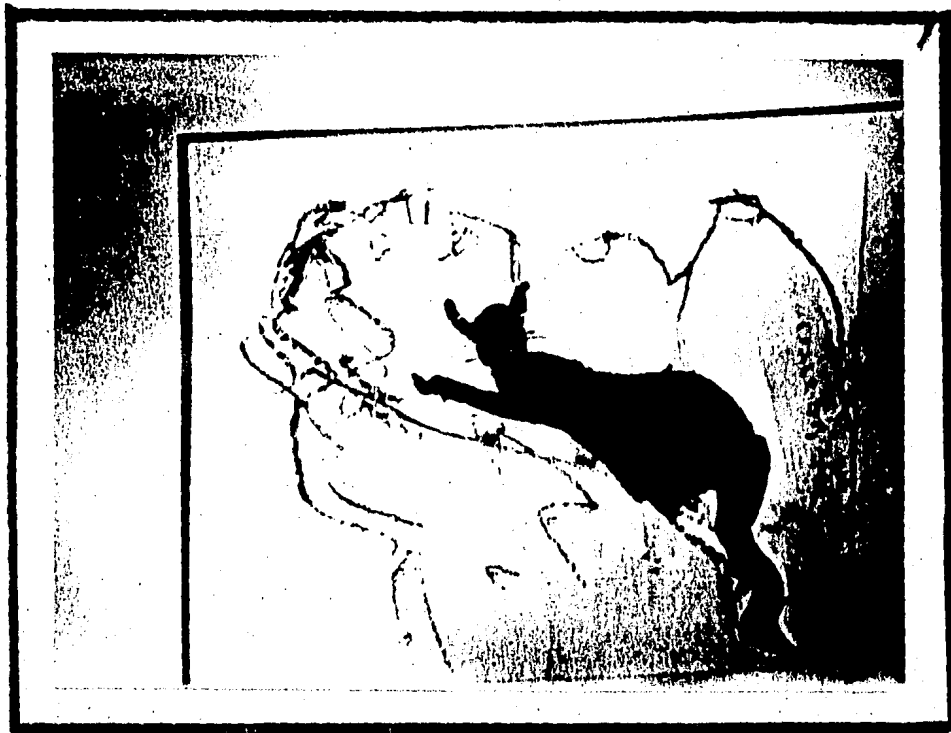
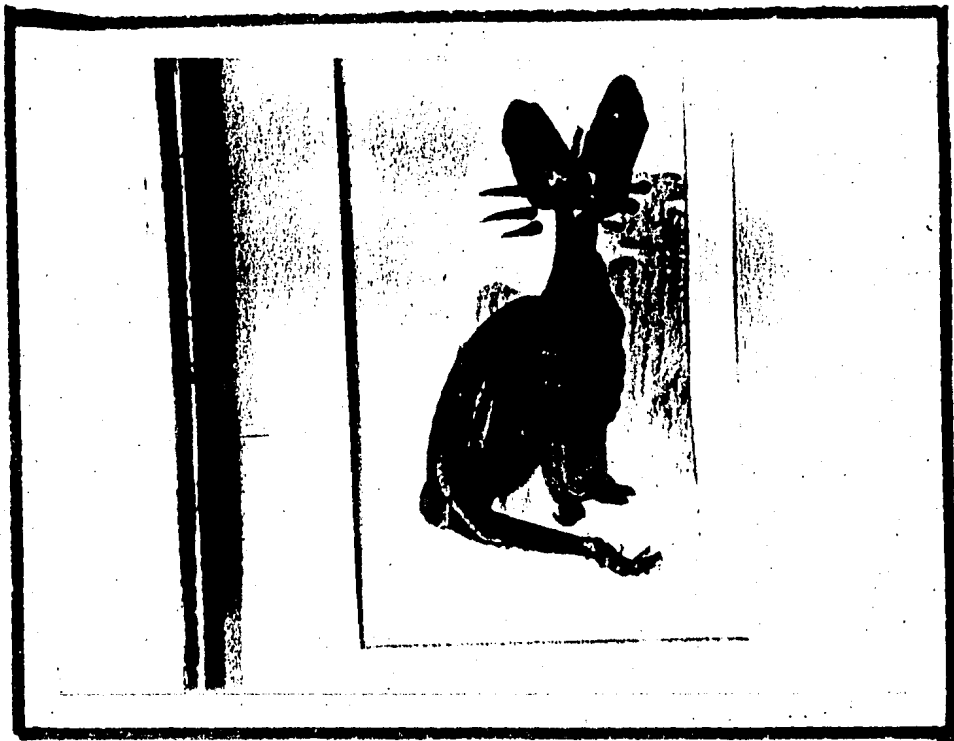












Apéndice 2: noticia biográfica y bibliográfica*

*La noticia biográfica fue proporcionada por Juan García Ponce y la bibliográfica fue recopilada directamente de los textos, pues hasta la fecha no se conoce ninguna otra ordenación cronológica de la obra de Juan García Ponce.

Noticia biográfica y bibliográfica
(bibliografía directa)

Juan García Ponce nació en Mérida, Yucatán en 1932. Estudió con los Hermanos Maristas. Es profesor de Letras alemanas en la UNAM. Ha sido secretario de redacción de la Revista de la UNAM, director de la Revista mexicana de literatura, hasta 1976 miembro de la redacción de Plural y desde ese año de Vuelta, fundador y director de Diagonales, director de la colección Poesía y Ensayo de la Imprenta Universitaria UNAM y codirector de la colección Ursulinas de Premiá editora. Ha dado a conocer en México autores tan importantes como Musil, Pavese y Klossowski.

Ha publicado los siguientes libros:

* Teatro:

El canto de los grillos. México, Imprenta Universitaria UNAM, 1958. (Esta obra se estrenó en el Teatro Orientación en 1958 y fue dirigida por Salvador Novo.)

"La feria distante". México, Cuadernos del viento, 1959. (Esta obra fue estrenada en 1957 en el Teatro del Seguro Social; la dirigió Ignacio Retes.)

"Doce y una, trece". México, Revista de la UNAM, 1961. (Esta obra se estrenó en la Casa del Lago en 1964 y fue dirigida por Juan José Gurrola. Además, ha sido incluida en el volumen Trazos.)

Catálogo Razonado. México, Premiá, 1982, colección Ursulinas.

*Relatos:

Imagen primera. México, Universidad Veracruzana, 1963.

La noche. México, Era, 1963.

Encuentros. México, Fondo de Cultura Económica, 1972, colección letras mexicanas.

Figuraciones. México, F.C.E., 1982, colección letras mexicanas.

*Novela:

Figura de paja. México, Joaquín Mortiz, 1964, serie del volador.

La casa en la playa. México, Joaquín Mortiz, 1966, novelistas contemporáneos.

La presencia lejana. Montevideo, Arca, 1968.

La cabaña. México, Joaquín Mortiz, 1969, nueva narrativa hispanoamericana.

El libro. México, Siglo XXI, 1970, la creación literaria.

El nombre olvidado. México, Era, 1970, biblioteca era.

La vida perdurable. México, Joaquín Mortiz, 1970, serie del volador.

La invitación. México, Joaquín Mortiz, 1972, nueva narrativa hispanoamericana.

Unión. México, Joaquín Mortiz, 1974, serie del volador.

El gato. Buenos Aires, Sudamericana, 1974.

Crónica de la intervención, dos vols. Barcelona, Bruguera, 1982, narradores de hoy
núm. 66.

De ánimo. Barcelona, Montesinos, 1984, visio tundali/contemporáneos núm.25.

* Ensayo:

Cruce de caminos. México, Universidad Veracruzana, 1965, cuadernos núm.29.

Autobiografía. México, Edipasa, 1966.

Entrada en materia. México, UNAM, 1968.

Desconsideraciones. México, Joaquín Mortiz, 1968, serie del volador.

La aparición de lo invisible. México, Siglo XXI, 1968.

Cinco ensayos. México, Universidad de Guanajuato, 1969.

El reino milenario. Montevideo, Arca, 1969.

Thomas Mann vivo. México, Era, 1972, alacena.

Trazos. México, UNAM, 1974.

Teología y pornografía. Pierre Klossowski en su obra: una descripción.
México, Era, 1975, biblioteca era.

La errancia sin fin: Musil, Borges, Klossowski. Barcelona, Anagrama, 1981.

Las huellas de la voz. México, Coma, 1982.

* Crítica de arte:

Paul Klee. México, Era, 1965.

Nueve pintores mexicanos. México, Era, 1968.

Vicente Rojo. México, UNAM, 1970.

Manuel Felguérez. México, UNAM, 1975.

Rufino Tamayo. México, Misrachi, 1976.

Leonora Carrington. México, Era, 1976.

Diferencia y continuidad. México, Ediciones Multiarte, 1982.

* Traducciones:

Klossowski, Pierre. La revocación del Edicto de Nantes. México, Era, 1975.

La vocación suspendida. México, Era, 1975.

Roberte esta noche. México, Era, 1976.

El Baphomet. España, Pre-textos, 1980.

Marcuse, Herbert. Eros y civilización. México, Joaquín Mortiz, 1965.

El hombre unidimensional. México, Joaquín Mortiz, 1968.

Un ensayo sobre la liberación. México, Joaquín Mortiz, 1968.

Styron, William. La larga marcha. México, Joaquín Mortiz, 1965.

Nota: Por El canto de los grillos recibió en 1956 el Premio Ciudad de México; por La errancia sin fin, el Premio Anagrama de Ensayo en 1981; por De ánimo, el Premio de la Crítica en 1985.

Dos de los relatos de La noche, "Amelia" y "Tajimara" fueron filmados.

Bibliografía indirecta*

- Anónimo. "Irène". Plural, suplementos 17 y 18, volumen II, núms. 6 y 7, febrero/marzo de 1973, versión de Gerardo Deniz.
- Anónimo. Irene. Barcelona, Tusquets, 1979, la sonrisa vertical.
- Andreas Salomé, Lou. El erotismo. Barcelona, Bibl. Calamus Scriptorius, 1983.
- Bataille, Georges. El erotismo. Barcelona, Tusquets, 1979, marginales núm.61.
- Cirlott, Eduardo. Diccionario de símbolos. España, Labor, 1978.
- Jacobi, Joland. La psicología de CG Jung. México, Siglo XXI, s/f.
- Jung, Carl G. El hombre y sus símbolos. Barcelona, Caralt, 1981.
- Formaciones de lo inconsciente. Barcelona, Paidós, 1982, biblioteca de psicología profunda núm. 16. El secreto de la flor de oro. México, Paidós, 1984, studio.
- Kayser, Wolfgang. Interpretación y análisis de la obra literaria. Madrid, Gredos, 1976.
- Klossowski, Pierre. La revocación del Edicto de Nantes. México, Era, 1975.
- Roberte esta noche. México, Era, 1976.
- El Baphomet. España, Pre-textos, 1980.
- Musil, Robert. Uniones. Barcelona, Seix Barral, 1982, biblioteca breve.
- Nietzsche, Friedrich. Inventario. Edición de Fernando Savater. Madrid, Taurus, 1973, ensayistas núm. 99.
- Así habló Zarathustra. Barcelona, Bruguera, 1982.
- El libro del filósofo. Madrid, Taurus, 1974, ensayistas núm.109.
- Plotino. El alma, la belleza y la contemplación. Selección de Las Enéadas. Buenos Aires, Espasa-calpe, 1949, colección austral núm.985.
- Rilke, Rainer Maria. Antología poética. Madrid, Espasa-calpe, 1979, col.austral núm.144
- Tanizaki, Junichiro. The key. USA, Berkley Publishing Corporation, 1960.
- La confession impudique. Paris, Gallimard, 1963, du monde entier.
- Bell, Steven. Writing the body of literature. USA, 1985, tesis.**

* Nota: como bibliografía indirecta no fueron utilizados textos que se refiriesen directamente a la obra de García Ponce pues no existe ningún libro que analice su obra; en cuanto a la hemerografía, ésta consta principalmente de reseñas o entrevistas, o de ensayos tan breves que carecen de profundidad.

** Esta tesis es un estudio comparativo entre la obra de García Ponce y la de Elizondo, y no presenta bibliografía directa completa de los autores ni analiza los personajes de sus obras, por lo cual no facilitó datos ni interpretaciones que pudiesen ser utilizados directamente en esta investigación.