

BIBLIOTECA CENTRAL

1086

7

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO.

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS.

UNIDAD DE POSGRADO.

MISTICISMO Y EROTISMO EN TRES NOVELAS DE
JUAN GARCÍA PONCE:
CRÓNICA DE LA INTERVENCIÓN, DE ANIMA E
INMACULADA O LOS PLACERES DE LA INOCENCIA.

Tesis que para obtener el grado de Doctor en Letras (Literatura Mexicana) presenta

el Maestro Juan Antonio Rosado Zacarías.

México D.F., 2002.



FAC. DE FILOSOFÍA Y LETRAS



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS
COORDINACIÓN DEL POSGRADO EN LETRAS

BIBLIOTECA CENTRAL



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 esta 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.

Misticismo y eroticism en tres novelas de Juan García Ponce: *Crónica de la intervención*, *De Anima e Inmaculada el o los placeres de la inocencia*.

Tesis de Doctorado por JUAN ANTONIO ROSADO Z.

Facultad de Filosofía y Letras (UNAM)

Ciudad Universitaria. México, 2002.

RESUMEN

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Juan García Ponce (Mérida, 1932) es uno de los escritores contemporáneos más representativos en México y uno de los miembros de la llamada "Generación de la Casa del Lago" o del "Medio Siglo". En esta tesis, el autor analiza y compara tres novelas del "Premio Juan Rulfo de Literatura": *Crónica de la intervención* (1982), *De anima* (1984) e *Inmaculada el o los placeres de la inocencia* (1989), pero en el contexto de la obra completa de Juan García Ponce. La bibliografía crítica es exhaustiva: no sólo entra en juego la obra completa de Juan García Ponce y los trabajos filosóficos y críticos de su Generación y sus influencias (o coincidencias): Bataille, Klossowski, Musil, Henry Miller, Thomas Mann, Deleuze, Maurice Blanchot, Roger Caillois, etc., sino también los autores de otras tradiciones religiosas y filosóficas (de las Edad Media, India, Babilonia, el gnosticismo, el tantrismo, etc.). El trabajo de Juan García Ponce se analiza en su contexto universal. El acercamiento a la obra del escritor se lleva a cabo desde enfoques diferentes sin que pierda su unidad: el problema estético de la representación, el estudio detallado del erotismo, el análisis del "discurso de la transgresión", la fenomenología del carácter femenino, la irrupción de lo sagrado y el misticismo universal, así como el desarrollo -basado en la "poética" del autor- de algunos elementos del gnosticismo, del tantrismo y de otras

corrientes filosóficas y religiosas. Todos estos elementos son íntimamente relacionados. Además del erotismo, el discurso de la transgresión de las reglas morales y sociales, la "fenomenología de la mujer" y el problema de la representación, es de hecho posible encontrar, en la narrativa de García Ponce, un elemento cuya ausencia haría imposible la comprensión entera de la visión de su erotismo y sus vínculos con el misticismo: el contorno del sagrado. ¿Qué es lo *sagrado* para este autor? ¿De dónde toma él este concepto? ¿Cómo se manifiesta en sus creaciones? El autor de esta tesis no sólo contesta a estas preguntas, sino también asocia –en la medida de lo posible– el trabajo del escritor mexicano con algunas propuestas del pensamiento religioso universal.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Mysticism and eroticism in three novels by Juan García Ponce: *Crónica de la intervención, De Anima e Inmaculada o los placeres de la inocencia* (Misticismo y erotismo en tres novelas de Juan García Ponce: *Crónica de la intervención, De Anima e Inmaculada o los placeres de la inocencia*).

Dissertation by JUAN ANTONIO ROSADO Z
 In order to obtain the Doctor's degree (PHD)
 in Mexican Litterature.
 Facultad de Filosofía y Letras (UNAM)
 Ciudad Universitaria. México, 2002.

ABSTRACT

Juan García Ponce (Mérida, 1932) is one of the most representative contemporary writers in Mexico and one of the members of the so called "Casa del Lago" or "Medio Siglo" Generation. In this dissertation, the author analyses and compares three novels of the "2001 Juan Rulfo Prize" for Litterature: *Crónica de la intervención* (1982), *De anima* (1984) and *Inmaculada o los placeres de la inocencia* (1989) in the context of his complete work. The critical bibliography is exhaustive: it consists not only of the most important literary, philosophical and critical works of his Generation and his influences (or coincidences): Bataille, Klossowski, Musil, Henry Miller, Thomas Mann, Deleuze, Maurice Blanchot, Roger Caillois, etc., but also of authors from other religious or philosophical traditions (from Middle Ages, India, Babilon, gnosticism, tantrism, etc.). The work of Juan García Ponce is analysed in its universal context. The approach to the writer's work is carried out from different viewpoints without losing its unit: the aesthetic problem of representation, the itemized study of eroticism, the analysis of the "discourse of transgression", the feminine character's phenomenology, the irruption of the sacred and universal mysticism, as well as a developement of some elements of gnosticism, tantrism and other philosophical and religious currents, based on the *poética* of the author. All these elements are intimately



related. In addition to eroticism, we find the discourse of transgression to moral and social rules, the "woman's phenomenology" and the problem of representation. It is in fact possible to find, in García Ponce's narrative, an element whose absence would make impossible the entire comprehension of his erotic vision and its bonds to mysticism: the contour of the sacred. What is the *sacred* for this author? Where does he take this concept from? How does it manifest in his creations? The author of this dissertation not only intends to answer these questions, but also associates --to its possible extent-- the Mexican writer's work to some proposals in universal religious thought.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Agradezco al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt) el apoyo que me brindó para realizar mis estudios de doctorado y la presente tesis.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

¡Oh, sensibles hipócritas, lascivos! A vosotros os falta la inocencia en el deseo: ¡y por eso ahora calumniáis el desear!

Friedrich Nietzsche: *Así habló Zaratustra*.

The road of excess leads to the palace of wisdom.

[...]

Prisons are built with stones of Law,
Brothels with bricks of Religion.

William Blake: *The marriage of Heaven and Hell*.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

GLOSARIO DE ABREVIATURAS.

- CI-I: *Crónica de la intervención, vol. I.*
- CI-II: *Crónica de la intervención, vol. II.*
- DA: *De anima.*
- I: *Inmaculada o los placeres de la inocencia.*
- NB: *Novelas breves.*
- CP: *La casa en la playa.*
- CAB: *La cabaña.*
- INV: *La invitación.*
- PP: *Pasado presente.*
- CC: *Cuentos completos.*
- CG: *El canto de los grillos.*
- CR: *Catálogo razonado.*
- CRU: *Cruce de caminos.*
- EM: *Entrada en materia.*
- AI: *La aparición de lo invisible.*
- CE: *Cinco ensayos (libro reeditado en el año 2001 bajo el título de Palabras sobre palabras).*
- D: *Desconsideraciones.*
- T: *Trazos.*
- TP: *Teología y pornografía: Pierre Klossowski en su obra: una descripción.*
- RM: *El reino milenarío.*
- THM: *Thomas Mann vivo.*
- ESF: *La errancia sin fin: Musil, Borges, Klossowski.*
- HV: *Las huellas de la voz.*
- BAL: *Una lectura pseudognóstica de la pintura de Balthus.*
- IYV: *Imágenes y visiones.*
- JGP: *Juan García Ponce.*
- PLA: *Personas, lugares y anexas.*
- VNA-II: *De viejos y nuevos amores (literatura).*
- VNA-I: *De viejos y nuevos amores (arte).*
- AD: *Ante los demonios.*
- NPM: *Nueve pintores mexicanos.*
- FEL: *Felguérez.*
- FI: *Las formas de la imaginación. Vicente Rojo en su pintura.*
- CPC: *"Prólogo" a Cuevas por Cuevas.*
- TLC: *"Teatro. Las criadas".*
- LN: *"El autor y su obra: La noche".*
- MG: *"Mi generación".*
- ACA: *"Ante la cercanía del año 2000 de nuestra era".*
- ATR: *"Atriciones".*
- ISA: *"Imagen y semejanza, autorretratos de Teresa Zimbrón. Una experiencia singular".*
- CIJ: *"Carta imposible a Juan Vicente Melo".*

El número que acompaña a la sigla del libro o artículo citado corresponde a la página de donde se tomó la cita.



INTRODUCCIÓN.

Al grito de muera la interpretación, nos hemos quedado sin esa realidad que el arte suscita, cuya presencia depende de la obra, con lo cual de paso, honestamente, la crítica debería guardar silencio de ahora en adelante dedicándose, si acaso, al mero comentario, en vez de querer extraer un significado para sí misma de la ausencia de significado. Frente a nosotros ya sólo queda la duda sobre si es posible que el que contempla puede cerrarse también sobre sí mismo y convertirse a su vez en cosa, con lo cual terminaríamos de una buena vez con el problema de la contemplación.

Juan García Ponce: *Desconsideraciones*.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

...el arte siempre es algo más que aquello que nos muestra.

Juan García Ponce: *La aparición de lo invisible*.

+

Entre los escritores mexicanos denominados o autodenominados "eróticos", es Juan García Ponce (Mérida, 1932) quien demuestra una mayor capacidad y amplitud conceptual en sus obras, debido a las dimensiones filosóficas en constante equilibrio con el carácter erótico de sus descripciones e imágenes. La reflexión racional de lo irracional y la irracionalidad de la representación racionalizada hacen que lo abstracto y lo concreto, la lucidez y la vitalidad contraigan un perpetuo -y perfecto- matrimonio. La idea, el espíritu nunca se halla divorciado de la materia, de lo tangible. Esta naturaleza dual y dialéctica de la *escritura del deseo*, o de la «escritura deseosa del deseo mismo», como advierte Daniel Goldin,¹ escritura donde el deseo, vuelto siempre sobre sí, "viaja" de una a otra representación, nos lleva a un escape irracional de la razón para remitimos a la inefabilidad e impersonalidad de una experiencia *mística* en deuda, no sólo con San Juan de la Cruz o la experiencia atológica de Georges Bataille, sino también con algunas propuestas del gnosticismo libertino y de la tradición heterodoxa del tantrismo hindú, cuya búsqueda de lo Absoluto se realiza por medio de la *transgresión* de las normas tradicionales

¹ - "Máscara y río, la risa del deseo. Hacia una moralidad de lo inmoral a partir de Figuraciones", en: Armando Pereira (ed.): *La escritura cómplice. Juan García Ponce ante la crítica*, p. 131.

de la ortodoxia, y donde la mujer posee el papel más destacado.

De la vasta obra del autor yucateco -y sin dejar a un lado los elementos pertinentes de sus textos más representativos, ya que resultaría imposible abarcar la obra completa de este prolífico escritor-, llevaré a cabo un estudio de tres de sus novelas más extensas e importantes, que marcaron la década de los 80 y que constituyen el punto de madurez y consolidación de su escritura: *Crónica de la intervención* (1982), *De anima* (1984) e *Inmaculada o los placeres de la inocencia* (1989). Si bien en estas obras persisten viejas obsesiones del autor, también hacen más énfasis en la ambigüedad, la paradoja y la contradicción al conjugar, de un modo más explícito, el papel simbólico de la mirada y el cuerpo con la mística y el erotismo. Se estudiarán estas novelas no sólo por su cercanía temporal: la razón es también de orden *temático*. Se pretende colocarlas frente a frente para llegar, con esta *puesta en espejo*, a los vasos comunicantes que las vincula no sólo entre sí y el resto de la narrativa del artista, sino también con otros autores y tradiciones culturales. A la obra de Juan García Ponce pueden aplicarse las palabras que él mismo emplea para referirse a la obra del pintor José Luis Cuevas, una obra que tiene «ese carácter unitario que caracteriza a las creaciones auténticas y permite que las recorramos en cualquier dirección» (CPC,11). Asimismo, cuando se refiere a Hermann Hesse, afirma que «las obras de todo gran autor forman en realidad una unidad indestructible y sólo viéndolas de esa manera podemos alcanzar su verdadero significado» (CRU,219), idea que también aplica a la obra de Jorge Cuesta (cfr.CE,48) y que está implícita en la mayor parte de sus textos críticos sobre autores europeos o mexicanos. De hecho, García Ponce no está de acuerdo con, por ejemplo, la división de la obra de Georges Bataille que hace Mario Vargas Llosa (entre el "místico ateo" y el "libertario"). El autor yucateco ve en Bataille una *unidad* (cfr.IYV,57). Sería fácil ofrecer muchos ejemplos de críticos que dividen las obras de los grandes artistas en dos o más vertientes o rubros. En lo personal, nunca he estado de acuerdo con las divisiones que se han hecho de la obra de cualquier gran autor, por las mismas razones que ahora encuentro en la opinión de García Ponce. Me parece ocioso, pues, argumentar por qué específicamente no coincido con Graciela Martínez-Zalce cuando, amparándose en la teoría junguiana, divide la obra del escritor yucateco en dos etapas: una primera de orden psicológico y otra de

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

orden visionario.² Para Martínez-Zalce, a partir de *La cabaña* (1969), el escritor ya no sólo plasma una historia de pasión, sino que expone la relación con un *ánima*, «con la imago subjetiva de lo femenino»,³ pero más adelante reconoce que ya desde *El canto de los grillos* (1958) hay recurrencias temáticas y estilísticas.⁴

En esta investigación me centraré en esta segunda aseveración, por lo que notaremos que el germen de las grandes obsesiones de García Ponce aparece desde el inicio, obsesiones que se fueron acentuando sin abandonar nunca el aspecto psicológico. El mismo García Ponce aclara que *El canto de los grillos* no le gusta, pero que «ahí está todo [...] lo que pasa es que no está expresado, no está dicho».⁵ En cuanto a lo "visionario", es sabido que la lectura de Pierre Klossowski, con su discurso teológico, fue fundamental para el autor que nos ocupa, quien afirma: «Lo empecé a leer como en 64 y a traducir en el 69 aproximadamente»,⁶ lo que significa que la presencia de Klossowski ha acompañado al autor de *Crónica de la intervención* casi desde el principio de su carrera literaria. Por su parte, Jorge Ruffinelli establece un esquema de la obra de García Ponce, a la que divide en dos periodos: en el primero, que llega hasta 1966 (con *La casa en la playa*), hay una preocupación por la vida interior de los personajes, pero vista desde el exterior: a través de los actos y atmósferas; en el segundo, que parte de 1968 (con *La presencia lejana*) el autor se sumerge en la subjetividad y avanza desde allí. García Ponce coincide con esta visión esquemática y llega a interpretar sus primeras obras como «ejercicios de estilo», pero a la vez no deja de acotar que ya desde allí «empezaba a hacer aparecer mis temas, ya que los temas se le inmiscuyen a uno».⁷ Lo que finalmente cambia es el tratamiento de los temas y su profundización. Para no adelantarme, sólo daré un ejemplo de la falsedad de las divisiones y los esquemas, que tendré oportunidad de comprobar en su debido momento: Inmaculada no es sino la obsesión por cierta imagen de la mujer llevada al extremo, es la *hipérbole* de esa mujer que ya aparece prefigurada en la Georgina de *El canto de los gri-*

².- Cfr. *Pomografía del alma*, pp. 11 y 12. John Bruce-Novoa asume, en parte, esta misma postura (cfr. "La novelística de J. García Ponce: el deseo por el modelo", en: *Varios: Juan García Ponce y la Generación del Medio Siglo*, p. 65), al igual que Federico Patán ("Juan García Ponce y las ventanas", p. 10).

³.- *Ibid.*, p. 12.

⁴.- Cfr. *ibid.*, p. 79.

⁵.- Carolina Calderón: "Una entrevista con Juan García Ponce. Septiembre 7, 1977", en: *Varios: Juan García Ponce y la Generación del Medio Siglo*, p. 25.

⁶.- Lelia Driben y Dominique Legrand: "Juan García Ponce: «soy la tautología viviente»", p. 10.

⁷.- Jorge Ruffinelli: "La perversa candidez de Juan García Ponce" (entrevista), pp. 25, 26 y 28.

llos (publicada treinta y un años antes de *Inmaculada o los placeres de la inocencia*). Con esto no quiero sugerir que no ha habido una evolución, una profundización y ¿por qué no? una "puesta al extremo" de ciertos temas en esta obra, sino que es posible rastrear esos temas desde el principio. Es cierto que a partir de *La cabalía*, como advierte Juan Pellicer, la mirada jugará en lo sucesivo un papel preponderante.⁸ También es cierto que a partir de *Crónica de la intervención* todo se vuelve mucho más explícito: «Esta novela -dice Graciela Gliemmo- hace explotar un imaginario erótico y un lenguaje casi murmurado en las narraciones de García Ponce anteriores a 1982. Además, una poética de escritura y un sistema de lectura se desnudan junto con los personajes: la caída de los velos parece jugar temática y metatextualmente»,⁹ lo que no significa que este *strip tease* no haya aparecido antes: simplemente ha sido llevado a una madurez temática y estilística que convierten a esta novela en *summa* de preocupaciones. Lo mismo ocurre con la mirada. Se trata de una madurez, tomando en cuenta la producción total del autor, ajena a la década de los ochenta. Nada menos que los problemas de la representación artística, de la identidad, de la locura y de la relación entre arte, vida y erotismo, son aquí llevados al paroxismo.

En un ensayo sobre Paul Klee, García Ponce advierte que las fechas mismas de las obras del pintor suizo no revelan nada porque sus temas aparecen intercambiados, con un «carácter recurrente y circular antes que lineal» (AI,46); de igual forma, al referirse a Rufino Tamayo, asegura que este pintor jamás ha salido de sí mismo, de tal modo que «puede ir hacia atrás o hacia adelante en cualquier momento» (AI,132). Por último, en un texto sobre Luis Cemuda, considera como una cualidad de este poeta el «carácter obsesivo y limitado de sus temas» y afirma que su poesía es monótona, una monotonía a la que desea regresar «para encontrar la misma respuesta dicha con palabras diferentes» (VNA-II,184,192). Estas ideas, aplicadas a la obra de García Ponce, la convierten en un Eterno Retorno y también en un reto para el lector crítico: ¿qué palabras citar entre un amplio conglomerado de repeticiones? En una entrevista de 1982, García Ponce asegura: «Creo que he escrito siempre lo mismo, espero que cada vez mejor», «soy la tautología viviente», y también: «Yo he escrito doce novelas y media y he escrito doce

⁸.- Juan Pellicer: *El placer de la ironía. Leyendo a García Ponce*, p. 39.

⁹.- "Crónica de la intervención: el desnudo de una escritura", en: Armando Pereira (ed.): *op. cit.*, p. 172.

veces y media la misma novela»,¹⁰ lo que me recuerda a lo expresado por Gilles Deleuze en un ensayo sobre Proust: «la diferencia y la repetición sólo se oponen en apariencia. No existe ningún gran artista cuya obra no nos haga decir: "la misma y sin embargo otra"». ¹¹ Por ello, haciendo honor al autor de *Crónica de la intervención*, trataré de ilustrar sus ideas con palabras tomadas de diversas fuentes, sin importar el orden cronológico: sólo así será posible percibir el carácter unitario y circular de su obra.

Dicho en otras palabras, para enfrentarme a las novelas más destacadas y extensas del escritor, será necesario contemplar una buena parte de su producción significativa, sin pretender ser exhaustivo ni mucho menos encontrar *una* verdad en esta obra, sino, en todo caso, una pluralidad de verdades en una unidad por medio de la argumentación y el análisis. Afirma Philippe Sollers: «Todo texto, lejos de vincularse con una "verdad" eterna o con una subjetividad creadora, remite a su situación histórica con relación a otros textos». ¹²

Cabe también aclarar que en esta investigación de ninguna manera reproduciré, con otras palabras, el argumento de las novelas. La paráfrasis no agrega nada a lo ya hecho y, por tanto, asumo que el lector conoce por lo menos la obra narrativa del autor, quien además afirma que en sus novelas generalmente el argumento no es lo principal, sino «lo que los sucesos revelan»,¹³ postura que también mantiene al referirse a los cuentos de Inés Arredondo, en los que el argumento «no es nunca el fin, sino el medio del que se vale el artista para hacer *encarnar* sus temas» (T,24. Subrayado del autor). Mi método será tomar las referencias pertinentes de acuerdo al asunto o tema que vaya tratando para así descubrir las *revelaciones* del texto. Al referirse a Robert Musil, Eduardo, protagonista de *El libro* (1970) aclara que al novelista austriaco casi no le interesa contar una historia: su obsesión está más allá: «su sentido está en otro lado» (NB,288): es ese *otro lado* (o lados) el que se debe buscar. Al hablar, en una entrevista, sobre sus intereses al escribir *Crónica de la intervención*, García Ponce aclara: «La historia es

¹⁰.- Lelia Driben y Dominique Legrand: *op. cit.*, p. 10.

¹¹.- *Proust y los signos*, p. 61.

¹².- Citado por Oscar del Barco: "Leer Blanchot", en: Maurice Blanchot: *La ausencia del libro. Nietzsche y la escritura fragmentaria*, p. 18.

¹³.- Dorothea Hahn: "La nueva novela de Juan García Ponce, *voyeur de aims*, será presentada hoy" (entrevista), p. 15.

un relato pesadillesco. Me interesan *otras cosas*».¹⁴ Para este escritor y crítico lo que hace posible a la obra artística es «la presencia del espíritu», la capacidad de la forma «para llevarnos a un *más allá*» contenido en ella misma y revelármolo, pues «el artista hace visible lo invisible de lo visible» (AI,145,191. Subrayado del autor). Mi lectura no pretenderá ser una tímida y respetuosa duplicación por medio de un comentario o descripción, aunque éstos tengan, en momentos dados, su lugar imprescindible. No reproducción, sino *producción crítica* y por lo tanto arriesgada es lo que pretendo, sin transgredir, tergiversar o falsear el texto dirigiéndolo de modo impertinente hacia significados visible y totalmente exteriores o ajenos al texto.¹⁵ En principio, asumo que no hay significados trascendentes: de ahí la necesidad de no aferrarme a uno. Entre más contemplamos una obra de arte, más nos revela. Su naturaleza es inagotable. Una composición musical, una novela o un cuadro pueden revelarnos cosas distintas en cada percepción. Mi objetivo no es explicar la obra de un autor en su nivel literal, sino más bien sumergirme en distintos niveles de lectura para acercarme lo más posible al *espíritu* de la obra, a ese algo que está más allá de las palabras y de la sintaxis gramatical, a lo que García Ponce denomina «un más allá de las apariencias» (AI,46) que el arte implica y que mueve al lector a *interpretar* esas palabras, apariencias, imágenes, signos. Es también a lo que se refiere Salvador Elizondo cuando habla de la crítica como la aceptación del reto que nos propone el *misterio* de una obra de arte, aceptación que no tiene que ver propiamente con ningún «desciframiento», sino con el análisis.¹⁶ A García Ponce puede aplicarse lo que él mismo dice del pintor Juan Soriano: «la forma no es más que el producto del contenido, y éste [...] es ante todo una investigación en el terreno de lo sagrado, sobre el que se levantan nuestras vidas» (CRU,57). Ese espíritu, que con todos sus avatares flota a lo largo y ancho de los textos, sólo puede ser desenmascarado -y siempre de modo parcial- ubicando la obra en una serie de contextos que no le son ajenos. Se trata de descender de un nivel literal a un nivel filosófico, psicológico, místico, sagrado... En otras palabras, ese espíritu son las ideas, la *cultura* que rodea al texto en su interior y que las mismas palabras, frases o situaciones sugieren, implican o explicitan. Si para el escritor yucate-

¹⁴.- Marimón / Castro: "El escritor Juan García Ponce: «Quise escribir una crónica de la intervención del arte sobre la vida, y del tiempo sobre las vidas»", p. 15. Subrayado mío.

¹⁵.- A este respecto, cfr. Jacques Derrida: *De la gramatología*, p. 202.

¹⁶.- Cfr. S. Elizondo: *Cuaderno de escritura*, p. 82.

co por medio de las creaciones de la cultura la realidad encuentra su explicación y su motivo (cfr.HV,549), es también por medio de las instancias culturales como la realidad literaria -ese espacio imaginario fraguado desde la misma cultura- encontrará una explicación, un sentido: sólo trasladando la obra de arte al terreno de la cultura es como esta obra puede adquirir «su significado más profundo y duradero» (NPM,19). Si la crítica literaria -como sostiene Armando Pereira- proviene de una necesidad cultural (la necesidad por explicarse qué son los textos literarios), su campo conceptual, sin embargo, «no puede alimentarse de la literatura misma, precisamente porque la literatura no está constituida por conceptos»¹⁷ o, por lo menos, no de la forma en que sí están constituidos los saberes de que disponemos para leer un texto, desde la antropología, la historia o el psicoanálisis, hasta la sociología, la filosofía y el estructuralismo, a pesar de que esta última corriente trató de erigirse como la única válida para hacer crítica. A este respecto, en un artículo de 1979, Tomás Segovia ironiza la pretensión de los estructuralistas de erigirse como una nueva forma de certidumbre, como los poseedores de un conocimiento cierto: «Esa tentativa -dice Segovia- no produce ni teorías ni filosofías: produce doctrinas»; ese dogmatismo prohíbe toda «"subordinación" a la cultura, literaria y general, y la reflexión propia, con los riesgos y las tomas de responsabilidades que supone», y, por lo tanto, quita «todo valor a la formación humanística» para así «pontificar sobre literatura sin tomarse siquiera el trabajo de leer». ¹⁸ Pero no es que el crítico se "subordine" o no a la cultura para analizar una obra: es que sencillamente la cultura es el mundo humano en su totalidad y las doctrinas dogmáticas no dejan de ser emanaciones culturales.

No obstante, uno de los riesgos de partir de otros saberes para analizar un texto es perderse en esos saberes y dejar a un lado el mismo texto que se lee, cuando en realidad debe ser al revés: utilizar uno o varios métodos *pertinentes* sin olvidar que el protagonista del diálogo es la obra literaria. En este sentido, antes de analizar algunas pinturas de Balthus, afirma García

¹⁷.- Armando Pereira: *Graffiti*, p. 42.

¹⁸.- Tomás Segovia: "Poética y profética", p. 26. En un libro sobre *Crónica de la intervención*, titulado *El placer de la ironía. Leyendo a García Ponce*, Juan Pellicer también escribe contra las pretensiones de los *ismos* de apropiarse de la obra literaria. De tal modo, le atribuye particular importancia a los elementos espacial, temporal y biográfico en que se inscribe *Crónica*... Afirma este crítico que «sin mi contexto extra-textual, el placer de mi lectura hubiera sido otro» (p. 15). Dicho contexto extra-textual no es otro que la misma cultura. Si bien el libro de Pellicer utiliza otras herramientas a las mías, posee una similar heterogeneidad teórica, dada la misma naturaleza de la obra que se analiza.

Ponce -afirmación que también podemos aplicar al estudio de sus propios textos-: «No debemos partir de la historia de las religiones para llegar a la obra, sino de la obra para llegar a su religión» (BAL, 13. Subrayado del autor). He ahí acaso la tarea primordial del ensayista y crítico: hurgar en esas palabras, frases y situaciones expresadas en el texto artístico para hallar su espíritu más allá de la forma y de la sintaxis gramatical, en busca de su propia "religión".

«Un texto, o un discurso -dice Tzvetan Todorov-, se hace simbólico desde el momento en que, mediante un trabajo de *interpretación*, le descubrimos un sentido indirecto». ¹⁹ Y si el artista utiliza símbolos o alegorías es -según García Ponce- porque éstos «quieren ser la representación de lo irrepresentable» (AI,59). Pero no se trata de descubrir símbolos ni alegorías, ya que el mismo carácter abierto y ambiguo de las representaciones no lo permite. Al referirse a una película de Luis Buñuel, García Ponce asume el hecho de que la ambigüedad nunca nos ofrece respuestas, sino posibilidades (cfr. VNA-II,45). Utilizar el conocimiento, la cultura con el fin de descubrir el sentido o sentidos indirectos de las palabras ha sido siempre la función de la interpretación y es eso lo importante: ir *más allá* de las apariencias. «Hemos errado al creer en los hechos -sostiene Deleuze-, sólo existen los signos. Hemos errado al creer en la verdad, sólo hay interpretaciones». ²⁰ La obra del artista que nos concierne, como conjunto de representaciones, es susceptible de guardar sentidos que van más allá de las palabras, pero que éstas implican o sugieren. Apunta Arnold Hauser: «El arte sólo tiene algo que decir a quien le dirige preguntas; para quien es mudo, el arte es mudo también». ²¹

Porque el crítico debe partir de la obra en busca de su espíritu y no de un método que pueda aplicar indiscriminadamente a cualquier obra, deseo aclarar que las novelas que se tratarán no permiten la utilización de una sola y única propuesta metodológica, sea o no dogmatizante. La literatura, el hecho literario es, ante todo, un hecho de lenguaje, de forma y mensaje, instancias inseparables. No soy ni psicólogo ni filósofo, pero si la filosofía, la psicología, la historia de las religiones, la mística u otras disciplinas pueden ser, en un momento dado, *siervas* del crítico literario que busca ir más allá de la forma y del estilo, qué mejor, pues «el estilo -aclara García Ponce- es un producto de las circunstancias, para el creador es siempre un medio a través del

¹⁹.- *Symbolismo e interpretación*, p. 19. Subrayado mio.

²⁰.- *Op. cit.*, p. 107.

²¹.- *Introducción a la historia del arte*, p. 58.

cual no se alcanza un fin, sino que se pone en acción la intuición de una verdad» (AI,208), aseveración que coincide totalmente con otra de su coetáneo Elizondo, para quien «las "características de estilo" son los rasgos más deleznable de una obra de arte, porque son los que con demasiada insistencia subrayan la individualidad *personal* y no artística del creador». ²² De lo que se trata, en primera instancia, es de esclarecer -por medio de la interpretación y del análisis- el fenómeno literario, no sólo para descubrir las coincidencias y analogías que entran en juego dentro del texto, sino también para otorgarle una determinada visión y, asimismo, mayor goce a la lectura: intuir y expresar las verdades que el texto nos revela. En su ensayo "Arte y psicoanálisis", García Ponce advierte que lo que interesa finalmente no es la explicación del fenómeno que lleva a la creación, sino el *valor* de esas creaciones: «su capacidad para conmovernos, para iluminarnos, a través del talento o el genio de su creador» (CRU,134). De tal modo, asume que el psicoanálisis, aunque incapaz para llegar por sí mismo a lo que verdaderamente nos interesa (el valor, la profundidad de la obra), no puede descalificarse del todo en una investigación sobre la creación artística; pero esa incapacidad tampoco descalifica a las otras disciplinas (cfr.CRU,135), cuyas aportaciones pueden iluminar nuestra lectura de un texto. Asumiendo que nos enfrentaremos a una obra valiosa entre cuyas obsesiones fundamentales se encuentra la relación del arte con la vida -y decir *vida* es decir todo- y, por lo tanto a una obra profunda, es imposible no referirse a esta obra desde su interior, en relación y diálogo consigo misma y con otras obras y sistemas de pensamiento, independientemente de que nos concentremos en tres novelas, pues, como afirma Todorov, todo en la obra se corresponde «y la mejor interpretación es la que permite "integrar" el mayor número de elementos textuales». ²³ Es por todo esto que he instrumentado una metodología que comprende diversas ramas del conocimiento -de la vida-, como la filosofía, la psicología, la mística, la antropología y la crítica literaria, disciplinas cuya interrelación y diálogo son necesarios para obtener una lectura más profunda, una interpretación más convincente y enriquecedora de las obras. Es cierto que el lenguaje es el material de la escritura, pero al mismo tiempo va más allá: la trasciende (cfr.THM, 13). El medio de comunicación más común se convierte en arte por la forma y enriquece así sus sentidos,

²² - *Cuaderno de escritura*, p. 118. Subrayado del autor.

²³ - *Op. cit.*, p. 39.

pues si bien es un hecho de lenguaje, la literatura es también un hecho cultural en todas las acepciones que pueda poseer la palabra cultura. El hecho literario no surge de modo aislado, sino en contextos sociales, económicos, históricos... Por tanto, utilizaré los elementos *pertinentes* de diversas teorías sin ceñirme a una sola y sin pretender falsearlas como teorías independientes, ya que mi aproximación *en sí misma* constituirá la revelación de una poética, la teoría consecuente de una serie de hipótesis y cuestionamientos emanados directamente de una obra en que la ambigüedad es, como lo desea García Ponce, «un elemento narrativo indispensable» (JGP, 61).

Ni siquiera el escritor es dueño del sentido total de sus creaciones, como dice Henry Miller: «El punto de vista del autor es sólo uno entre muchos, y la idea del significado de su propio trabajo se pierde entre el oleaje de otras voces. ¿Conoce él realmente el sentido de su propia obra como cree? Yo más bien creo que no»,²⁴ afirmación con la que en parte coincide Juan García Ponce, para quien el escritor sólo puede dejar *abiertas* sus creaciones: «Uno simplemente sigue contando historias [...], esperando que mediante el hecho de contarlas nos entreguen finalmente su sentido» (JGP, 61). Pero este sentido -o sentidos- no puede hallarse de forma unilateral. No pretendo, pues, que mi lectura de García Ponce se subordine ni a una filosofía ni a una propuesta psicológica, pues ello implicaría castrar, reducir el cuerpo textual de un autor tan complejo a un sentido *únivoco*, colocarle a este cuerpo una especie de *corsé* que necesariamente lo desvirtuaría y reduciría su pluralidad de niveles significativos. Al admitir que la obra no busca la determinación, sino la continuidad,²⁵ y que el escritor es un hombre y el lector Dios,²⁶ García Ponce abre su narrativa a la *interpretación creativa*. En otro lugar concibe a la crítica como un ejercicio de la libertad (cfr. NPM, 7). De tal manera, no se trata de que el cuerpo de la obra se adapte al *corsé*, sino, en todo caso, de encontrar los muchos *corsés* de su talla, para lo cual es necesario acercarse a ese cuerpo, seducirlo y desnudarlo, siempre en la imaginación del crítico-*voyeur*, que nunca buscará hallar *el* significado o *la* lectura trascendente, por lo que, ergo, no existirá lo que Jacques Derrida llama «certeza metodológica».²⁷ Hay, ciertamente, algo

²⁴ - Citado por H. Batis: *Estética de lo obscuro*, p. 70

²⁵ - Cfr. Claudia Posadas: "Una novela sin fin". Entrevista con Juan García Ponce, p. 4.

²⁶ - Cfr. Karina Avilés: "El mundo erótico de Juan García Ponce" (entrevista), p. 4.

²⁷ - *Op. cit.*, p. 208.

de empirismo en esta salida de la totalidad sistemática o metodológica, empirismo que, al ser parte de una sistematicidad, finalmente también se anula, en vistas a expresar una *lectura* que proviene -como quiere García Ponce- de una *necesidad interior* (cfr. A1,1) y no la adecuación de la lectura a un método específico. Esta será, en otras palabras, una lectura personal en la que el crítico manifestará su amor a la obra que analiza, aceptará perderse en ella y para ella o, como afirma Armando Pereira, deseará de alguna manera «metamorfosearse con el texto que analiza. Ser el propio texto, participar de su dolor y de su gozo»,²⁸ es decir, construir la representación -mi representación- de una representación dada, ser cómplice de la obra artística porque, cuando se desmoronan las rígidas (y lógicas) normas de la racionalidad, que es lo que precisamente ocurre en el espacio imaginario, sobreviene la comunicación a través de la complicidad, una complicidad donde es factible que aparezca una razón pervertida porque no se dirige a una solución -unívoca y clara- de una propuesta, a un fin concreto y consolador, sino a una continuidad interrogante, abierta, asistemática: a la continuidad incesante producida por la conjunción del deseo, la pasión, la reflexión y la intuición. La literatura, para García Ponce, se dirige a los sentidos y por tanto no proporciona el conocimiento racional que pueden proporcionar las llamadas ciencias exactas.²⁹ Afirma Ulrich, el protagonista de *El hombre sin cualidades*, de Robert Musil: «Los filósofos son opresores sin ejército; por eso someten el mundo de tal manera que lo cierran en un sistema».³⁰ Nada más lejano de mis pretensiones.

Y sin embargo: ¿qué sentido tiene construir la representación de una representación?, ¿por qué el símbolo debe ir en busca del símbolo?, ¿para qué describir o interpretar la obra de García Ponce desde una obra que no es la de García Ponce? Si tomamos en cuenta que una bue-

²⁸ - Armando Pereira: *Graffiti*, p. 22.

²⁹ - Cfr. Nedda G. de Anhalt: "Juan García Ponce: un sofista cautiverio" (entrevista), p. 61.

³⁰ - Robert Musil. *El hombre sin atributos*, I, p. 308. Cabe mencionar que García Ponce rechaza esta traducción del título -utilizada en la edición de Seix Barral- y prefiere *El hombre sin cualidades*, por aproximarse más al sentido de *Eigenschaften*. Dicha palabra, no está de más acotarlo, se deriva de *eigen* (propio) y puede significar también "propiedad", pero ese no es el sentido en el contexto de la novela. Ya desde antes de ser traducida al español, García Ponce había escrito sobre esta obra de Musil «con el nombre que debería tener en español y no con el que pusieron los traductores peninsulares», al que califica de "perogrullada". Cfr. Roberto Vallarino entrevista a García Ponce: "Soy un autor de lugares privados, de interiores", p. 4. El autor yucateco llega a tachar a la edición de Seix Barral como «fraudulenta», pues, además, se suprimen episodios de la novela original (cfr. NVA-II, 109). En otro lugar califica a esta traducción de «abominable y fraudulenta». Cfr. Claudia Albarrán / Adriana Gutiérrez: *op. cit.*, p. 14. A continuación transcribo la cita anterior tomada de *Der Mann ohne Eigenschaften* (p. 260): «Philosophen sind Gewalttäter, die keine Arme zur Verfügung haben und sich deshalb die Welt in der Weise unterwerfen, dass sie sie in ein System sperren».

na parte de la complejidad de cierta literatura se debe a su susceptibilidad de ser extraordinariamente polisémica y de que, a fin de cuentas, la literatura no tiene que ver con la verdad en el sentido de que no le interesa establecer la verdad de un enunciado lingüístico, sino, en todo caso, reproducir un determinado hecho de modo *verosímil*, entonces representarme una representación cobra un gran significado para el lector, el mismo que -en su momento y guardando toda proporción temporal y espacial- tuvieron o aún tienen las interpretaciones de la *Biblia* de San Jerónimo, San Agustín o Santo Tomás de Aquino, para mencionar sólo a unos cuantos; el mismo significado que aún poseen las lecturas de San Bernardo o de Fray Luis de León sobre el *Cantar de los cantares*, o de San Juan de la Cruz sobre sus propios poemas. De nuevo me apoyo en una aseveración del protagonista de la novela inconclusa de Musil: «El saber -dice- es una actitud, una pasión», y más adelante: «No es cierto que el investigador busque la verdad; es la verdad la que le busca a él; él tiene sólo la pasión, la embriaguez de hechos que dibujan su carácter y nada le importa que de sus descubrimientos proceda un todo, algo humano, perfecto, o lo que sea»,³¹ actitud alejada del *logocentrismo* como el deseo exigente del significado trascendental al que se refiere Derrida cuando propugna por la desconstrucción de las significaciones cuya fuente es ese centro, ese *logos*: «En particular la significación de *verdad*»,³² del mismo modo que, para Nietzsche -dice Derrida- la escritura «no esté sometida originariamente al *logos* y a la verdad».³³ Como tendremos oportunidad de corroborar, la "religión" del autor de *Inmaculada...*³⁴ no es el *logos* ni Dios ni el yo, sino el contradictorio y abierto Arte, y su "teología" girará en torno a éste, aunque no se trata, ciertamente, de una "teología" unívoca y dogmática, sino del lenguaje en busca del lenguaje: «La crítica -afirma el autor que nos ocupa- no es más que un intento de enfrentar a un lenguaje otro lenguaje» (FEL,9. Subrayado mío).

Situado a menudo dentro de la llamada Generación de la Casa del Lago (o de Medio Siglo) - constituida por escritores como Juan Vicente Melo, Sergio Pitlor, Inés Arredondo y José de la

³¹.- Robert Musil: *El hombre sin atributos*, I, p. 263. Las palabras originales son: «Das Wissen ist ein Verhalten, eine Leidenschaft» y «Es ist gar nicht richtig, dass der Forscher der Wahrheit nachstellt, sie stellt ihm nach. Er erleidet sie. Das Wahre ist wahr, und die Tatsache ist wirklich, ohne sich um ihn zu kümmern: er hat bloss die Leidenschaft dafür, die Trunksucht am Tatsächlichen, die seinen Charakter zeichnet, und schert sich den Teufel darum, ob ein Ganzes, Menschliches Vollkommenes oder was überhaupt aus seinen Feststellung wird» (*Der Mann ohne Eigenschaften*, pp. 221-222).

³².- Cfr. *op. cit.*, pp. 16, 17 y 63. Subrayado del autor.

³³.- *Ibid.*, p. 27.

³⁴.- Así abreviaré el título de *Inmaculada o los placeres de la inocencia*.

Colina- García Ponce ha sido para muchos un autor difícil. Su obra ha sido para algunos lectores como un jabón bajo el agua de la regadera: se escabulle hasta el límite de perder su sentido, sencillamente porque las obras más destacadas del autor yucateco carecen de un sentido unívoco y claro. El texto polisémico es un texto en movimiento, vivo como un pez. «Todo lo que se puede clasificar es perecedero. Sólo sobrevive lo que es susceptible de diversas interpretaciones»,³⁵ dice Cioran. El escritor construye. El lector reconstruye. ¿Cuántas lecturas ha habido del *Quijote* en cinco siglos? ¿Cuál es la verdadera? Ciertamente, la más próxima a la "verdad" es la que más se acerca al *texto* y a sus *contextos*. Eso es precisamente lo que pretendo: adentrarme en la obra de un autor mexicano de mediados y finales del siglo XX -sobre todo a tres de sus novelas-, utilizando una gran parte de su obra completa, una buena parte de la crítica precedente, las entrevistas al autor, así como las claves estéticas, psicológicas, filosóficas, místicas o religiosas que los textos artísticos sugieren o explicitan. Es necesario reiterar que el escritor, tanto en muchos de sus ensayos como en los mismos discursos narrativos incluidos en sus novelas, ha dado pauta a un estudio de esta clase.

Propongo, pues, siete niveles de lectura relacionados estrechamente entre sí. El título del primer capítulo, "El engaño colorido", está tomado de un poema de Sor Juana Inés de la Cruz, que el mismo García Ponce cita y analiza para referirse al carácter ilusorio, pero eterno, del Arte. Partir del concepto mismo de *representación artística* en García Ponce (sin adentrarme en teorías estéticas, ya que de este tema puede escribirse un libro entero), no sólo me permitirá establecer los estrechos vínculos o, mejor dicho, la *unidad* existente entre el Juan García Ponce como ensayista y crítico de pintura, y el Juan García Ponce como narrador, sino también analizar los tres principales rasgos de sus representaciones: el carácter erótico, el carácter transgresor y el carácter fenomenológico, dialéctico y ontológico -o *pseudo-ontológico*, como se demostrará en su debido momento-, temas íntimamente relacionados, que se desarrollarán en los capítulos II, III y IV, respectivamente, para luego adentrarme aún más en la interpretación y, fundamentándome en todo lo dicho, descubrir y mostrar su vínculo con lo sagrado en general, con el misticismo y con ciertas propuestas del gnosticismo y del tantrismo hindú en particular (capítulos V, VI y VII).

³⁵.- Aforismo de E.M. Cioran, en *Ese maldito yo*, p. 175.

Pero: ¿por qué ir tan lejos?, ¿por qué viajar a la India y no centrarse en Occidente, que ya es lo suficientemente amplio y complejo? En primer lugar, porque no creo en esa división tajante que se hace entre Oriente y Occidente, que además -como tendremos oportunidad de comprobar-, las investigaciones han revelado que se trata de una división ridícula y absurda, producto de la insuficiencia cerebral de los eurocentristas, ya que los mismos griegos de la antigüedad conocieron, valoraron y en algunos casos hasta se dejaron influir por los sabios orientales. En segundo lugar, porque tampoco creo en el imperialismo cultural. En *La filosofía perenne*, además de todas las parcialidades que esta obra pueda tener, Aldous Huxley afirma algo en lo que coincido: que la ignorancia sobre lo que se sale del territorio de los judíos, de los griegos y de los cristianos de la cuenca del Mediterráneo, particularmente la ignorancia sobre el Oriente es, en el siglo XX, «una ignorancia enteramente voluntaria y deliberada» que «no sólo es absurda y vergonzosa; es también socialmente peligrosa».³⁶ Huxley tacha esta actitud como una forma de imperialismo. Cabe mencionar, al respecto, que en un texto de 1962 sobre Georges Bataille -uno de los autores más leídos por García Ponce-, Salvador Elizondo reconoce en el escritor francés la influencia del ateísmo místico de la India,³⁷ cultura que también ha fascinado a un sinnúmero de artistas occidentales, desde Goethe y Schopenhauer -quien incluso llegó a pedir ardientemente la llegada de misioneros budistas a Europa³⁸- hasta Jorge Luis Borges, Luis Villoro y Octavio Paz. Villoro, por ejemplo, reconoce que la filosofía de la India comienza antes de la griega y, por su complejidad y riqueza, podría compararse con esta última.³⁹ Octavio Paz llegó a sentir -como T. S. Eliot en su juventud- el impulso de convertirse al budismo,⁴⁰ doctrina que también fascinó al Borges de *Siete noches*. Eruditos modernos como Chaim Rabin y Adam Clarke -citados por Julia Kristeva- ven en el *Cantar de los cantares*, de Salomón, la influencia cultural de la India.⁴¹ Un teórico como Tzvetan Todorov no vacila en incorporar los preceptos y nociones de la poética hindú en su libro *Simbolismo e interpretación*.⁴² Pierre Klossowski, para contraponerlo a la idea de Nietzsche sobre el Eterno Retorno, admite a su vez el influjo de las

³⁶ - *La filosofía perenne*, p. 247.

³⁷ - Cfr. S. Elizondo: "Georges Bataille y la experiencia interior". *Obras*, III, p. 276.

³⁸ - Cfr. Michel Mourre: *Les religions et les philosophies d'Asie*, p. 406.

³⁹ - "La filosofía de la India", p. 4.

⁴⁰ - Cfr. "Nosotros: los otros". *Obras completas*, 10: *Ideas y costumbres*, II: *usos y símbolos*, p. 26.

⁴¹ - Cfr. Julia Kristeva: *Historias de amor*, p. 73.

⁴² - En particular las ideas del *Kavyaprakasa* (siglo XII). Cfr. pp. 12 y 13.

religiones de India y Asia en la gnosis cristiana, particularmente en lo que se refiere a la purificación a través de existencias sucesivas antes de hallar el alma un estado de inocencia y una eternidad inmutable.⁴³ En cuanto a otras culturas de la antigüedad, igualmente segregadas por la mentalidad eurocentrista, debemos recordar los estudios de Marcel Granet sobre el pensamiento chino, cultura por la que Salvador Elizondo sentía tal atracción que incluso se le llegó a otorgar una beca en El Colegio de México para estudiar chino mandarín.⁴⁴ Mircea Eliade estudió con igual pasión la alquimia babilónica y el Yoga. Robert Musil se sintió atraído por el antiguo Egipto, al grado de que asocia a Ulrich y Agathe (protagonistas de *El hombre sin cualidades*) con el mito de Isis y Osiris, del que, por cierto, había publicado un poema antes de su gran novela (cfr. RM, 175).

Lejos de un afán cerrado, opuesto a todo lo que pueda venir de fuera, pienso que es más sana una actitud que entienda que una cultura -como afirma Armando Pereira- «se enriquece por su contacto con el exterior, por lo que puede incorporar y asimilar de lo que se hace en otras regiones, que una cultura que no se abre al exterior, que no ventila su cotidiano vivir con otros aires, termina convirtiéndose en una trampa, en un círculo vicioso de inocuas autorreferencias, asfixiada en su propio ambiente enrarecido».⁴⁵ Esto lo entendió y asimiló la misma cultura occidental, que adoptó y aplicó inventos y nociones orientales. Los ejemplos son muy conocidos: desde la imprenta y la brújula chinos hasta el sistema decimal hindú, por lo que no voy a insistir en ello. Lo importante es que esta actitud abierta fue particularmente adoptada y asimilada por la Generación de la Casa del Lago. Y precisamente porque en una buena parte de la crítica sobre la obra de García Fonce he descubierto ese «círculo vicioso de inocuas autorreferencias» al que se refiere Pereira, he decidido ir más allá, pero siempre -como es obvio- hasta donde mis lecturas me lo permiten, y hasta donde sea pertinente.

En este trabajo, pues, se mencionarán o citarán una serie de obras y nociones que van desde los antiguos hindúes, griegos, los gnósticos cristianos y otras culturas de la antigüedad -por ejemplo, lo referente a la prostitución sagrada en Babilonia y ciertos elementos del pensamiento egipcio-, pasando por el misticismo musulmán, las jarchas mozárabes, el Arcipreste de Hita, los

⁴³ - Cfr. *Nietzsche y el círculo vicioso*, p. 75.

⁴⁴ - Cfr. *Salvador Elizondo* (autobiografía), p. 45.

⁴⁵ - *La Generación de Medio Siglo*, p. 47.

"alumbrados" españoles, los cátaros, San Juan de la Cruz, Santa Teresa de Jesús y Sor Juana Inés de la Cruz, hasta el Marqués de Sade, Charles Baudelaire, Hegel, Jean-Paul Sartre, Henry Miller -a quien la Generación de la Casa del Lago «mucho le debe a su actitud hacia el sexo, en la vida y en la literatura»,⁴⁶ Robert Musil, Thomas Mann, D. H. Lawrence, Vladimir Nabokov, Sigmund Freud, Denis de Rougemont, Mircea Eliade, Pierre Klossowsky, Maurice Blanchot, Jacques Lacan, Roger Caillois, Georges Bataille, Michel Foucault, Herbert Marcuse, Jacques Derrida, Roland Barthes, Octavio Paz, etc. ¿Tiene importancia el hecho de que sean fuentes o influencias directas o indirectas de García Ponce? La respuesta contundente es no. Para este escritor lo fundamental son las coincidencias: «Con Musil tengo muchas coincidencias. Hay temas que me han interesado profundamente desde antes de conocerlo y que él ha trabajado genial y maravillosamente en sus libros. Mi relación con Klossowski es igual, aunque cronológicamente es posterior a Musil».⁴⁷ El autor de *Inmaculada...* ha hecho patente esta visión del arte en muchos de sus ensayos sobre pintura y literatura. He aquí sólo algunos ejemplos. Al escribir sobre José Luis Cuevas, relaciona su pintura con una serie de escritores como Dostoyevsky, Gorki, Dickens o Pío Baroja, y aclara: «El hecho de que José Luis Cuevas los conozca o no, carece de importancia. No se trata de "influencias" literarias, sino de coincidencias como sensibilidades, de formas semejantes de experimentar y sufrir la realidad» (CPC,10). De igual forma, al comparar un cuento del escritor japonés Akutagawa con una novela de Thomas Mann, el autor yucateco advierte que es poco probable que Mann conociera el relato del japonés, y que más bien se trata «de esas coincidencias impuestas por el carácter de la época [...] y que determinan la naturaleza de un drama espiritual inevitable en la relación del artista con el mundo» (EM,178). En un ensayo más reciente, so pretexto del aniversario de William Faulkner y Georges Bataille, llega a encontrar puntos coincidentes entre estos dos autores tan disímiles, como el hecho de que ninguno de los dos haya considerado a la literatura como una profesión, pero también -y sobre todo- diferencias (cfr. VNA-II,200,202), que son siempre una forma de compa-

⁴⁶ - H. Batis: *Estética de lo obscuro*, p. 92. Es mentira, como afirman algunos críticos, que García Ponce haya descubierto las novelas de Miller en Nueva York, cuando tuvo la beca Rockefeller, ya que en esa época Miller estaba prohibido en Estados Unidos: «Yo las compré en la Librería Misrachi [...] porque en México no estaban prohibidas». Cfr. Roberto Vallarino entrevista a García Ponce: "Soy un autor de lugares privados, de interiores", p. 4.

⁴⁷ - Margarita Pinto: "De *ánima*, novela de Juan García Ponce" (entrevista), p. 12.

rar y por tanto de arrojar luz sobre el fenómeno artístico. También llega a comparar a Akutagawa con Pavese, en quienes detecta una «asombrosa coincidencia en la manera de experimentar y de ver el mundo» y en sus consecuentes suicidios.⁴⁸ En *El reino milenario* advierte diversos paralelismos y diferencias entre la obra de Musil y la de autores como Proust o Joyce. En *La errancia sin fin* compara a Musil, Borges y Klossowski. Al respecto, recuerda el autor que cuando empezó a pensar en la unión entre esos tres autores, el crítico Ángel Rama le dijo que eso era imposible, que no tienen nada que ver el uno con el otro. Como García Ponce no tenía dónde publicar *La errancia sin fin*, lo envió «de ocioso» al IX Premio Anagrama de Ensayo, en 1981, y lo ganó.⁴⁹ Lo importante es que allí compara a Musil, Borges y Klossowski por su común preocupación en torno a la identidad: su búsqueda o su negación, tema capital no sólo en García Ponce -quien sostiene que se trata de un problema teológico (cfr.ESF, 10)-, sino también en otros escritores de su generación, uno de los cuales -Juan Vicente Melo- confiesa que no sabe quiénes son los autores que lo influyen: «En todo caso, prefiero hablar de encuentros, de coincidencias», y al referirse al tema amoroso y a la imposibilidad del amor, y evocar a Inés Arrendondo, García Ponce, Salvador Elizondo y José de la Colina como escritores obsesionados por esos temas, concluye que no es una actitud preconcebida «sino una coincidencia».⁵⁰

Como vemos, los autores de esta generación y particularmente García Ponce asumen un *gusto por las analogías y coincidencias*, por esas formas semejantes de experimentar la vida y el mundo. Esta visión de la literatura es, además, la que aplican los críticos que se atienen a la llamada "contextualidad literaria", que no busca necesariamente las influencias. Así, una estudiosa de la poesía de San Juan de la Cruz opina, curiosamente, lo mismo que García Ponce al cuestionarse si la poesía sanjuanista tiene *coincidencias* con la literatura semítica (particularmente la musulmana) o si ésta es *fuentes* de San Juan: «Hoy día -dice Luce López-Baralt- hablamos de "contextualidad literaria", y en ese caso afirmaríamos que, aun cuando no se tratase de una influencia directa, San Juan parecería encajar mejor en una contextualidad literaria semítica que en una occidental».⁵¹ En la novela de García Ponce *Pasado presente* (1993), un personaje

⁴⁸ - Cfr. Jorge Ruffinelli: *op. cit.*, p. 25. Cfr. También: Carolina Calderón: "Una entrevista con Juan García Ponce. Septiembre 7, 1977". *Op. cit.*, p. 32.

⁴⁹ - Cfr. Nedda G. de Anhalt: *op. cit.*, p. 62.

⁵⁰ - Cfr. *Juan Vicente Melo* (autobiografía), pp. 57, 59 y 60.

⁵¹ - "Prólogo" a San Juan de la Cruz: *Obra completa*, I, p. 45.

llamado Lorenzo -que no es otro que aquel mismo- está «convencido de la importancia de las coincidencias, en tanto crítico de arte» (PP,306). Como lector de García Ponce, *coincido* con tales aseveraciones y aclaro que no estoy en busca de sus influencias, que por lo demás son incontables: «Hablar de mis influencias sería interminable, me aburriría a mí, las aburriría a ustedes y aburriría a todo supuesto lector. Todo yo soy una pura influencia». ⁵² El término "influencia" es realmente tan equívoco y parcial como el de "flujo" o "corriente", ya que cada uno de los "flujos" supone una cantidad casi infinita de elementos, mismos que se van multiplicando a medida que analizamos el influjo o la supuesta influencia, sin importar que ésta sea aceptada o no por el autor. En su libro *Problemas de la poética de Dostoievski*, Mijail Bajtin se remonta hasta el carnaval y la sátira Menipea para descubrir el origen de la "polifonía" dostoievskiana. ¿Qué importancia tiene si el escritor ruso leyó o conoció todo lo que Bajtin menciona, si tomamos en cuenta de que una obra artística no sólo es producto de un autor, sino de una tradición, de una cultura? Cervantes conoció el *Calila e Digna* sin saber que este libro no es sino una traducción árabe de algunas partes del *Panchatantra* hindú. Por lo tanto, Cervantes recibió la "influencia" oriental *sin saberlo*.

El autor de *De anima* menciona en una entrevista que esta novela no es la primera que presenta una sucesión de diarios, que en la literatura hay muchos ejemplos de esta sucesión, pero que sólo menciona a Tanizaki y a Klossowski -en la "Introducción" a *De anima*, claro está- «para que los tontos, que se sienten listos, creen que hay una influencia», ⁵³ además de que él mismo tradujo a Klossowski y esto no podía escapársele a esos «listos». Más enfático, aclara: «la idea no es mía, yo no soy dueño de nada» y, como Borges, asume el hecho de que la literatura es siempre un *plagio*. ⁵⁴ En otro lugar advierte que «la literatura siempre se pide prestado», ⁵⁵ y también: «Toda mi literatura, o sea, los temas: el amor, la guerra, la muerte, la identidad, el erotismo, ya están en Homero, desde el principio». ⁵⁶ García Ponce considera que los cinco temas en torno a los cuales gira su obra son: «el amor, el erotismo, la locura, la muerte y la identi-

⁵² - Claudia Albarrán / Adriana Gutiérrez: "La literatura como necesidad sin fin" (entrevista), p. 14.

⁵³ - Dorothea Hahn: *op. cit.*, p. 15. El subrayado es mío.

⁵⁴ - Javier Aranda Luna: "La literatura siempre es un plagio: García Ponce", p. 25.

⁵⁵ - Margarita Pinto: *op. cit.*, p. 12.

⁵⁶ - Dorothea Hahn: *op. cit.*, p. 15.

dad». ⁵⁷ Pero en literatura el tema *en sí* es lo de menos, aunque éste determine el estilo, pues lo que importa es más bien el *tratamiento* del tema y es en ese tratamiento donde se advierten las coincidencias y las analogías.

Finalmente, como dice André Gide en una conferencia de 1900: «El poder de las influencias está en que no hacen más que revelarme alguna parte de mi yo, desconocida por mí mismo: la influencia de un libro, por ejemplo, sólo es la explicación de uno mismo. Las influencias obran por semejanza: son espejos que nos dejan ver lo que somos de manera latente», ⁵⁸ palabras con las que coincide uno de los autores que marcó a García Ponce como escritor, Cesare Pavese, cuando afirma:

Al leer no buscamos ideas nuevas, sino pensamientos ya pensados por nosotros que adquieran en la página un sello de confirmación. Nos impresionan las palabras ajenas que resuenan en una zona ya nuestra -que ya vivimos- y al hacerla vibrar nos permiten encontrar nuevos motivos dentro de nosotros. ⁵⁹

Es verdaderamente imposible abarcar en un sólo ensayo la obra de un autor tan prolífico como García Ponce. Hasta qué punto y de qué manera *influyeron* Cesare Pavese, Robert Musil, Pierre Klossowsky, D. H. Lawrence, Henry Miller, Vladimir Nabokov, Marcel Proust, Thomas Mann, Jorge Luis Borges -a quien García Ponce considera «el mejor escritor del siglo XX en español»- ⁶⁰ el grupo de los Contemporáneos que -dice el autor yucateco- «señala la apertura definitiva del arte mexicano a las grandes corrientes universales» (CE,22), Octavio Paz, Herbert Marcuse y otros cientos de escritores, filósofos y artistas en el autor de *Crónica...* ⁶¹ es algo que no concierne ni interesa a esta investigación. Por ello me parece más sensato asumir la preferencia de García Ponce por las analogías y coincidencias y para ello es natural que intervengan mis propias lecturas, independientemente de que las conozca o no el autor de la obra que aparecerá como protagonista de este ensayo. «Para el crítico -anota Ernst Jünger- es tan difícil no hablar de sí mismo como para el criminal no dejar ninguna huella detrás». ⁶²

Pero independientemente del término, traté de influencias o coincidencias, de analogías o

⁵⁷ - María Asa: "La realidad oculta otra realidad. Entrevista a Juan García Ponce", pp. 4 y 5.

⁵⁸ - Citado por Huberto Batis: *Lo que Cuadernos del viento nos dejó*, p. 60.

⁵⁹ - *El oficio de vivir*, p. 137.

⁶⁰ - María Asa: *op. cit.*, p.5.

⁶¹ - Así abreviaré el título de *Crónica de la intervención*.

⁶² - *El autor y la escritura*, p. 26.

semejanzas, estoy seguro de que el diálogo que se establecerá entre diversas obras en el presente estudio, enriquecerá la lectura de García Ponce. Debo aclarar que no se trata de llegar a ninguna conclusión por medio de la simple analogía o "coincidencia", ya que, por su mismo carácter, más que demostrar algo, sólo muestran. No sólo se trata de reconocer las similitudes más visibles, aunque este reconocimiento se haga, como dice Michel Foucault, «sobre el fondo de un descubrimiento que es el de la conveniencia de las cosas entre sí».⁶³ Es verdad que las analogías cumplen un papel revelador, pero sólo serán un recurso encaminado a esclarecer o ampliar las vías para hallar los sentidos de una obra. Es por eso que, para llegar no a una, sino a varias conclusiones, es necesaria la interpretación, la búsqueda del sentido o sentidos, que es, para el autor de *Crónica...*, la finalidad de la lectura. Así, en la "Introducción" a un libro de ensayos sobre Musil, el autor advierte que su meta no sólo es la obra de Musil, sino la literatura y, más allá de ella, el sentido que nace de la literatura y que ella posibilita (cfr. RM, 12). El crítico debe extraer de la literatura un discurso o una serie de discursos que se dirijan nuevamente a ella, aunque, como es evidente, gracias a este viaje de ida y vuelta el discurso, que habrá bebido de la cultura, retornará enriquecido y nos otorgará nuevas visiones del objeto artístico.

-ii-

Pero además de ser producto de una cultura y de una tradición, toda obra posee también múltiples elementos autobiográficos: las obsesiones y preocupaciones de un hombre emergen al lado de un sinnúmero de experiencias o sensaciones vividas. La imaginación altera tales experiencias y García Ponce, como veremos más adelante, no establece en su literatura límites tajantes entre realidad y ficción. En *Pasado presente*, novela y altera muchos aspectos de su vida en un México ya desaparecido donde nombres auténticos se entremezclan con personajes ficticios basados en personas reales. No ahondaré demasiado en la vida de este autor porque, finalmente, su obra es lo que me interesa. Advierte García Ponce que el novelista, como persona exterior a la obra, desaparece (cfr. HV, 264). También sostiene que «El escritor no existe, existen sus libros»,⁶⁴ y: «La creación crea al creador en el mismo sentido que él crea la crea-

⁶³.- *Las palabras y las cosas*, p. 37.

⁶⁴.- Elena Poniatowska: "El escritor no existe, existen sus libros. Juan García Ponce", p. 9.

ción»,⁶⁵ en lo que insiste con otras palabras: «no es la persona la que hace los libros, sino los libros que escribe los que le permiten a cualquiera que se dedique a la literatura constituirse como persona» (LN,42) y «la creación le da vida al creador» (VNA-II,49). Estas ideas -como muchas otras- son reiteradas constante y obsesivamente por el escritor, quien, en otro lugar, cita las siguientes palabras de Albert Camus: «La idea de que todo escritor escribe por fuerza sobre sí mismo y se pinta en sus libros es una de esas ideas que nos legó el romanticismo. En cambio, en modo alguno queda excluida la posibilidad de que un artista se interese primero por las otras gentes o por su época o por los mitos que le son familiares» (CRU,167,168). La creación es una fuerza que a menudo desborda al autor, quien finalmente se pierde en su propia obra y es ésta la que adquiere realidad, vida: «Escribir es perderse en la impersonalidad del lenguaje y aceptar esa pérdida para que el lenguaje viva» (T,212). La literatura es entonces una voz *sin dueño* por ser producto de nuestro yo profundo (cfr.T,233). Es tan importante esta concepción que, como veremos, se halla estrechamente ligada a los personajes de este escritor, quien, en su novela *El gato* (1974), hace decir a Andrés: «¿Qué importa que no sea creador en un sentido personal? No hay creadores; hay creación. Una fuerza siempre impersonal» (NB,617). Para García Ponce la persona no es sino depositaria de una vocación -en su caso, la vocación literaria-, y es la vocación la que en realidad merece celebrarse, pues sólo ella nos pone en el camino del «espíritu», como algo *ajeno* a la persona (cfr.T,243). Esta idea es compartida por su coetáneo Salvador Elizondo, quien al interrogarse sobre la identidad personal, asegura que lo único que cuenta y prevalece es la escritura.⁶⁶

Por todo lo anterior no ahondaré mucho en la biografía del escritor, cuya obra mantendría su valor y profundidad si fuera anónima, como ocurre con las incontables obras de ese prolífico, universal, impersonal e invisible grupo de autores o "autor" calificados como "Anónimo".

Pero antes de pasar a la figura de García Ponce, es conveniente remitirnos brevemente a la generación en que se le ha ubicado: la ya aludida Generación de Medio Siglo. El término fue utilizado por el historiador Wigberto Jiménez Moreno para englobar a los nacidos entre 1921 y

⁶⁵ - Dorothea Hahn: *op. cit.*, p. 15.

⁶⁶ - Cfr. *Cuaderno de escritura*, p. 44.

1935,⁶⁷ pero es también un homenaje a la revista *Medio Siglo* (1953-1957), que llegó, en sus inicios, a agrupar a algunos de los integrantes de esta generación.⁶⁸ En realidad ni García Ponce ni Arredondo ni Batis ni Melo colaboraron jamás en *Medio Siglo*. Al respecto, dice Huberto Batis: «Hoy nos llaman la 'Generación de la Casa del Lago', otros la 'Generación de Medio Siglo', cosa que nos disgusta porque nos confunde con aquella revista así llamada, con la que nada tuvimos que ver. 'Generación Destrozada' por la enfermedad o la muerte prematura; hemos sido más que diezmados, aniquilados».⁶⁹ La crítica literaria, sin embargo, ha solido aplicar la expresión "Generación de (o del) Medio Siglo" al grupo que participó y colaboró en la *Revista Mexicana de Literatura*, en sus tres épocas: de 1955 a 1958 (con Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo al frente), de 1959 a 1962 (cuando aparecen Tomás Segovia y Antonio Alatorre y luego Segovia y García Ponce como directores) y, finalmente, de 1963 a 1965 (bajo la dirección de García Ponce). Igual importancia tuvieron los suplementos culturales *México en la cultura* (del diario *Novedades*) y *La cultura en México* (de la revista *Siempre!*), ambos dirigidos por Fernando Benítez de 1959 a 1961, el primero, y de 1962 a 1972, el segundo.

Los rasgos comunes de los escritores agrupados en esta generación son, por un lado, una posición contraria al nacionalismo cerrado, que implica un cosmopolitismo, una apertura hacia el exterior y un pluralismo -«lo nacional es universal porque pertenece a todos», afirma García Ponce (CE,24)-, un afán de universalidad -siempre subordinada a la *calidad* del texto, al hecho de considerar al texto literario como un valor en sí mismo-, y la producción de una literatura de carácter fundamentalmente urbano, así como una actitud crítica frente a la cultura (todos ellos ejercieron la crítica e incluso Juan Vicente Melo considera que este ejercicio se trata de un rasgo común a su generación⁷⁰); por otro lado, su constante participación en diversas revistas e instituciones culturales, como el Centro Mexicano de Escritores (fundado en 1951 por Margaret

⁶⁷ - Cfr. Enrique Krauze: *Caras de la historia*, p. 145. Según este criterio, José Emilio Pacheco (1939) quedaría excluido de tal generación, lo cual es inexacto, dada la importancia que este escritor tuvo y ha tenido para sus antecesores.

⁶⁸ - Cfr. Armando Pereira: *La Generación de Medio Siglo*, p. 27.

⁶⁹ - H. Batis: "Autobiografía precoz de Juan García Ponce", p. 5. En un artículo más reciente, Batis reitera: «nos choca que nos identifiquen con la generación de *Medio Siglo*, la revista de Porfirio Muñoz Ledo, Marco Antonio Montes de Oca, Sergio García Ramírez y Arturo González Cosío». H. Batis: "Juan sale de casa", p. 95.

⁷⁰ - Cfr. *Juan Vicente Melo*, p. 42, y también "A propósito de Juan García Ponce: el nuevo lenguaje, la óptica distinta", en: Armando Pereira (ed.): *op. cit.*, p. 31.

Shedd, quien, por cierto, aparece como la señora Sheet en *Pasado presente*) y algunas dependencias de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), así como el apoyo que recibieron de editoriales como Joaquín Mortiz, Era, la Imprenta Universitaria, entre otras.⁷¹

En cuanto a la figura del autor que nos ocupa, a quien Carbello califica de «director espiritual de su promoción»,⁷² hay un aspecto que ha llamado mucho la atención en su biografía literaria: su dedicación a la escritura, la pasión y la disciplina con que asume el oficio de escritor: «vivir y escribir son la misma cosa -dice el autor de *Crónica...*-. Mi vida ha ido haciendo mis libros; mis libros han ido haciendo mi vida» (LN,44). Este creador, para quien el libro incluso *calla* al escritor y éste debe encontrar la escritura otra vez en otro libro (cfr.HV,101), ha sido, en efecto, fiel a su vocación literaria incluso en los momentos más dramáticos de su vida, cuando paulatinamente empezó a perder la sensibilidad en las piernas. La esclerosis múltiple que finalmente le paralizó el cuerpo no paralizó ni su memoria ni su vitalidad: el escritor se niega a ser inválido: «No es que me sienta o no inválido -dice a Elena Poniatowska-, es que no lo soy. Un inválido es alguien que no puede hacer lo que le importa y yo sí puedo hacer lo que quiero: escribir».⁷³ De hecho, el escritor llegó a admitir que la enfermedad fue una «bendición»,⁷⁴ y que lo salvó: «Lo salvó hasta del alcoholismo porque no puede beber, alcoholismo que ha acabado con muchos otros del grupo, o por lo menos los ha puesto a rodar, o los ha enfermado»,⁷⁵ aclara Batis.

Hijo de una católica y de un ateo español que ocultaba constantemente su ateísmo, Juan García Ponce -oriundo de Mérida, Yucatán- tuvo una educación elemental y media totalmente católica: «Soy un producto total de los hermanos maristas» (PLA,17), afirma quien aprendiera la moral cristiana y la historia sagrada. Incluso estuvo tentado a llevar al extremo tal educación: «Yo iba a ser cura. Nunca llegué, sin embargo, a intentarlo por una escena que está repetida en *El nombre olvidado*. Porque cuando dije que quería ser cura, mi padre por poco se muere de

71.- Para más detalles sobre la Generación del Medio Siglo, remito al lector a los siguientes textos: Armando Pereira: *La Generación de Medio Siglo*; Claudia Albarrán: *Luna manguante. Vida y obra de Inés Arredondo*; Huberto Batis: *Lo que Cuadernos del viento nos dejó*, Juan García Ponce: "Mi generación", así como a las entrevistas a Batis, Arredondo, García Ponce y Melo contenidas en *Letras y opiniones*, de Sergio González Levet. Véase "Bibliografía y hemerografía" al final de este libro.

72.- "Prólogo" a *Juan García Ponce*, p. 7.

73.- "Juan García Ponce o la inteligencia frente al sufrimiento", en: Armando Pereira (ed.): *op. cit.*, p. 45.

74.- Huberto Batis, citado por Alejandro Toledo: "La pasión literaria de García Ponce ha sido más intensa que 23 años de parálisis progresiva", en: *ibid.*, p. 37.

75.- Entrevista con Huberto Batis, en Sergio González Levet: *op. cit.*, p. 40.

risa. Pero no había curas presentes; eso sólo es de la novela». ⁷⁶ Antes de perder la fe, llegó a conuigar casi todos los días, sobre todo por la influencia de su abuela, la figura familiar femenina que más aprecia, junto con su nana Pipa (cfr. PLA,69). Para no separarse de su esposo por una infidelidad conyugal, la madre de García Ponce puso como condición que se fueran a vivir a la Ciudad de México. El futuro escritor tenía doce años. Su educación siguió siendo marista, pero fue en el Distrito Federal -con la contribución de los refugiados españoles- donde perdió la fe. García Ponce admite que la sexualidad de un niño de 12 años es contemplativa, imaginaria. Con la pérdida de la fe se hizo posible el incremento de sexo sin sentimiento de culpa (cfr. PLA,30,32), pero, además, si bien dejó de ser creyente, nunca perdió un cierto espíritu religioso «que está dirigido hacia otro lado y se manifiesta de una manera distinta» (JGP,37).

Otro aspecto biográfico de interés, que se manifestó desde la infancia, ha sido un vicio que «no se me ha quitado nunca» (PLA,53): el vicio de admirar retratos. Esta práctica de la observación se conjugó con la imaginación. Durante un viaje a Veracruz, en el trayecto de Xalapa al puerto, Juan y su hermano Fernando se dedicaron a contarle todo tipo de historias «de una sexualidad cada vez más extrema» (PLA,58) a David, hijo de don Mariano, el socio judío con quien el padre de Juan tenía una fábrica de candados cuya característica principal era la imposibilidad de abrirse. Ya en Veracruz, en una noche calurosa, David les preguntó a los hermanos García Ponce si siempre eran así de «sexuales», a lo que el escritor se responde: «Sexuales no éramos más que con la imaginación [...] La sexualidad era real, pero los actos imaginarios» (PLA,58,59). De tal modo, aunque su contacto directo con la pintura se establecerá a los 19 años, cuando llega a Europa enviado por su padre, ⁷⁷ la semilla del crítico de arte -que llegará indirectamente a éste a través de la contemplación de libros de arte (cfr. VNA-I,11)- ya se encontraba en ese vicioso de los retratos, como la semilla del narrador erótico, del constructor de reinos imaginarios, se hallaba en ese contador de historias «sexuales».

El futuro autor de *Crónica...* se salía del aburrimiento que le producía el trabajo en la fábrica de textiles de su padre leyendo. Esta fábrica se transformó en otra: Filtros y Aceites Mexicanos, y García Ponce se retiró «para seguir la dudosa carrera de letras» (PLA,75). Participó en un

⁷⁶ - Jorge Ruffinelli: *op. cit.*, p. 25.

⁷⁷ - Cfr. Lelia Driben y Dominique Legrand: *op. cit.*, p. 10.

curso de Jorge Ibargüengoitia, ex compañero *boy scout* en la infancia que sustituía a Rodolfo Usigli, y recibió de él sus primeros elogios como escritor. En 1956 gana el Premio Ciudad de México por *El canto de los grillos* (que, por cierto, aparece con el nombre de *El girar de las velas* en la novela *Pasado presente*). Cuando se retiró a Nueva York con una beca, Ibargüengoitia dejó en su lugar a Luisa Josefina Hernández, de quien García Ponce también fue alumno en la cátedra de Teoría y Composición Dramática.

En el mismo año de 1956 -año en que, por cierto, se publicó *El arco y la lira*, de Octavio Paz- aparece un movimiento escénico renovador, que para García Ponce dio muestras de ser «el único grupo organizado en México que entendía el teatro no como una superposición de varios elementos independientes [...], sino como una *unidad*» (TLC,30. Subrayado del autor). Poesía en Voz Alta, patrocinado por la Dirección de Difusión Cultural de la UNAM, a cargo del poeta Jaime García Terrés. Los primeros directores del grupo fueron Octavio Paz y Juan José Arreola. A este grupo se integrarían más tarde Juan José Gurrola y Juan García Ponce, entre otros. Gurrola y García Ponce fueron íntimos amigos, al grado de que aparecen, con el nombre de Enrique y Marcos -que llegan a perder sus identidades individuales para ser como uno solo- en la novela *La obediencia nocturna* (1969), de Juan Vicente Melo (cfr. MG.7). Como dato interesante, cabe mencionar que Gurrola llevó al teatro, en 1975, la novela de Klossowski *Roberte ce soir*⁷⁸ (cuya traducción -de García Ponce y Michèle Alban- fue publicada por Era al año siguiente).

Las representaciones de Poesía en Voz Alta se hacían principalmente en el teatro El caballito, la Casa del Lago y el Teatro Moderno. El grupo pretendió volver a la palabra hablada despojando al teatro de los artificios innecesarios.⁷⁹ Posteriormente, cuando Tomás Segovia era director de la Casa del Lago García Ponce y Juan Vicente Melo, entre otros, hacen con él la *Revista Mexicana de literatura*, que se abrió a la cultura universal y, en ese sentido, fue lo contrario de la *Revista de literatura mexicana*, de corte nacionalista y que había dirigido Antonio Castro Leal en 1940. En un momento dado, Jaime García Terrés, que dirigió la Coordinación de Difusión Cultural de 1953 a 1965, nombró a Melo director de la Casa del Lago, quien la dirigió de 1963 a 1966. La presencia de Octavio Paz entre los escritores que se juntaban en ese cen-

⁷⁸ - Cfr. la crítica teatral de Salvador Elizondo: "Roberte esa tarde", pp. 81 y 82.

⁷⁹ - Cfr. A. Pereira: *La Generación de Medio siglo*, p. 26.

tro cultural fue decisiva: «él nos enseñó que había que abrirse hacia afuera», comenta García Ponce.⁸⁰ Pero también García Terrés participaba de este espíritu de apertura. En una conferencia pronunciada en el Palacio de Bellas Artes el 6 de noviembre de 1959, titulada "El ambiente literario de México" y publicada en la *Revista de la Universidad de México*, Jaime García Terrés defiende la postura cosmopolita y la tradición literaria de nuestro idioma. Para él, lo importante es, sobre todo, la fidelidad a la vocación y defender lo nacional, pero no como nacional, sino como «humano». A su vez, considera que la crítica literaria es una disciplina que requiere, entre otras cosas, una cultura general y el conocimiento no sólo de una literatura, sino de varias,⁸¹ lo que nuevamente nos lleva al cosmopolitismo que implica una actitud abierta.

Más tarde, en 1967, García Terrés se retiró y entró en su lugar Gastón García Cantú, quien impuso una cultura de corte nacionalista y anuló «todo espíritu crítico y toda tarea consciente y desinteresada de la inteligencia» (T,192). A decir de Huberto Batis, García Cantú empezó a hostilizar a los miembros del grupo por cuestiones personales. La homosexualidad de Melo y el uso del alcohol en la Casa del Lago o en la Universidad, fueron pretextos para una serie de ataques. Incluso García Cantú llegó a acusar a Melo de "homosexualidad activa en terrenos de la Universidad" ante el departamento jurídico de esta institución, hecho que se complicó por el asesinato de un homosexual italiano (Albice Querel) que estudiaba Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras —y en cuya agenda estaba el grupo al que nos referimos—. Melo fue llamado a declarar y García Cantú se aprovechó de eso para referirse a él como sospechoso de asesinato.⁸² Por esto y por la supuesta "conducta" de Melo y otros miembros de la generación, García Cantú corrió al primero, cuyos amigos —entre ellos Juan García Ponce— renunciaron a sus cargos: «empezó a hacerse una "cultura" que ahora podemos juzgar mucho menos recomendable que nuestra conducta» (MG,9). Al respecto, comenta el director teatral Juan José Gurrola:

Suele ocurrir que cuando algo florece hay que someterlo. Molestaba el desparpajo con que jugábamos con la cultura, esa actitud iconoclasta, demoledora. Eramos tal fenómeno, que

⁸⁰. - Lelija Driben y Dominique Legrand' *op. cit.*, p. 11. Cfr. también: Carolina Calderón: "Una entrevista con Juan García Ponce. Septiembre 7, 1977". *Op. cit.*, p. 33.

⁸¹. - Cfr. "El ambiente literario de México", pp. 4 y 5.

⁸². - Cfr. Entrevista a Batis, en: González Levet: *op. cit.*, p. 28.

fuimos despedidos de la Universidad por Gastón García Cantú. La envidia de los excluidos de la cultura es infinita, pero la de los incluidos y que no tienen talento es peor.⁸³

Después de retirarse de la Universidad, García Ponce trabajó en el Departamento de Publicaciones del Comité Olímpico «por hambre [...] Me dediqué a escribir maravillosos artículos sobre instalaciones deportivas que todavía no existían. Fue la época en que más he sido un escritor de imaginación, verdaderamente».⁸⁴

Cabe también señalar que en 1960 Huberto Batis y Carlos Valdés habían fundado la revista *Cuadernos del viento*, en cuyo tercer número García Ponce publica su cuento "Tajimara", firmado en 1965 -en colaboración con el autor- por Juan José Gurrola.

Sobre la *Revista de la Universidad de México*, en la que también participó García Ponce -quien, por cierto, llegó a firmar como Jorge del Olmo-, aclara el futuro autor de *Crónica...*

Durante el periodo que estuvimos con Jaime García Terrés, había predominado un criterio antinacionalista, de cultura abierta, dando importancia al arte por encima de su posible contenido social... una revista abierta, descarada y totalmente elitista [...] Cuando renuncié a la *Revista* por incompatibilidad de caracteres con Gastón García Cantú, ésta se inclinó por los escritores de habla española, "principalmente" mexicanos, con lo cual nunca estuve de acuerdo porque los escritores se dividen en buenos y malos, y lo que había que hacer era publicarle a los buenos.⁸⁵

La misma postura cosmopolita y abierta fue también expresada por el García Ponce-crítico de arte. Al respecto, me parece oportuno citar estas palabras del pintor Manuel Felguérez sobre la obra crítica del escritor yucateco: «Su trabajo fue importante para nuestra generación, pues se manifestó contra un movimiento plástico anquilosado que se basaba en una supuesta tradición nacionalista».⁸⁶ En esto el escritor coincide con Rufino Tamayo, para quien lo revolucionario en el arte no consiste en los contenidos ni en las ideologías, sino en las «nuevas formas de expresión».⁸⁷ Idea a la que se aliaron las nuevas generaciones de pintores, desde Carlos Mérida y Juan Soriano hasta Vicente Rojo, Felguérez y Fernando García Ponce, entre otros.

Durante el Movimiento Estudiantil de 1968, tanto el escritor yucateco como otros de su generación colaboraron en el Comité Olímpico Mexicano. En su libro *Trazos* (1974), reproduce tres textos sobre el 68: "La nacionalidad de las ideas", "El subreino de la ilegalidad" y "El escritor

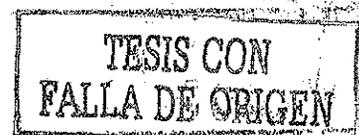
⁸³ - Citado por Alejandro Toledo: "La pasión literaria de García Ponce ha sido más intensa que 23 años de parálisis progresiva", en: A. Pereira (ed.): *op. cit.*, p. 39.

⁸⁴ - María Asa: *op. cit.*, p. 5.

⁸⁵ - Citado por H. Batis en *Lo que cuadernos del viento nos dejó*, pp. 15 y 16.

⁸⁶ - Sin firma: "Con su literatura, García Ponce no quiere salvar, sino pervertir", p. 18.

⁸⁷ - Citado por Armando Pereira: *La Generación de Medio Siglo*, p. 14.



como ausente". En el segundo, fechado el 18 de septiembre de ese año, denuncia que el imperio de la ilegalidad rige al país (cfr.T,224). En *Crónica...*, se menciona que Anselmo, «con una hermética ironía» ha escrito y publicado un artículo sobre la «nacionalidad de las ideas» (CI-II,390) y más adelante otro en el que «comentaba la toma de la Universidad en términos quizás demasiado irónicos, pero también violentos e irrespetuosos» (CI-II,420). Las características de estos artículos, como lo ha hecho notar Juan Pellicer, corresponden a las de los publicados por García Ponce en la realidad.⁸⁸ Fue en esta época cuando unos policías detuvieron al escritor a las afueras del periódico *Excelsior* porque lo "confundieron" con Marcelino Perelló, uno de los líderes del Movimiento Estudiantil, «que andaba en silla de ruedas también -comenta García Ponce-, y un policía me puso la pistola en el estómago. Me dijo: ¡Párese hijo de la chingada! Le respondí, me encantaría, pero no puedo»,⁸⁹ experiencia que, con variantes, narra en su novela *La invitación* (1972). Es también sintomático que en el tercer texto mencionado afirme contundente: «Yo preferí vivir en el espacio de la imaginación. Las obsesiones eran más fuertes que los ofrecimientos del mundo» (T,233), lo que significa que su compromiso es con la literatura: «a mí me importa la sociedad un diablo. Jamás pienso siquiera en ningún lector en el momento de escribir [...] Yo soy mi propio lector, y ese solo lector representa a todos los lectores».⁹⁰

A lo largo de los años García Ponce colaborará en gran cantidad de revistas. Fue miembro de la redacción de *Plural* (1973-1976) y de *Vuelta* (1976-1998), y fundó la revista *Diagonales* (1985). Asimismo, fue ganador de las becas del Centro Mexicano de Escritores (1957-1958), de la Fundación Rockefeller (1960-1961), nuevamente de la del Centro (1963-1964), a la que esta vez renunció porque «sus exigencias literarias eran abominables y ridículas» (PP,259), y de la Guggenheim (1971-1972), así como de varios premios: el mencionado Anagrama de Ensayo (1981), el Nacional de Letras (1989) y el XI Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo (2001), por no mencionar todos. Y a riesgo de que esta semblanza se extienda más de lo necesario, vuelvo a la idea con que la inicié: lo importante es la obra. En efecto, en una

⁸⁸ - Cfr. Juan Pellicer: *op. cit.*, p. 180.

⁸⁹ - Verónica Flores Aguilar: "El goce de rozar los límites" (entrevista con J. García Ponce), p. 7. Cfr. También Alejandro Toledo: "García Ponce y el 68", p. 52.

⁹⁰ - María Asa: *op. cit.*, p. 5. En otro lugar afirma: "La escritura no es un acto de soledad. Aspira a dirigirse aunque sea a un lector porque ese lector representa a todos los lectores". Jorge Luis Espinosa: "El Premio Juan Rulfo para García Ponce" (entrevista), p. 45

ocasión García Ponce rompió sus *Memorias*, que había iniciado creyendo que podría publicarlas, porque las consideró muy aburridas: «mi vida es aburrida»,⁹¹ dice en una entrevista.

-iii-

En la narrativa de García Ponce lo abstracto del concepto filosófico-teológico, aunado a la reflexión estética, se vincula con lo concreto de la imagen erótica. ¿Es realmente hermética esta relación, o posee un sentido?, ¿cuál es el papel de la mujer en la transgresión de las costumbres sexuales?, ¿a dónde desea llevarnos el narrador con la reiteración multiplicada de las transgresiones a partir de la ubicua presencia femenina?, ¿qué factores históricos determinaron que sean transgresiones?, ¿cuál es su simbolismo?, ¿cuáles las dimensiones del erotismo en esta narrativa?, ¿cuál el papel de la mirada y del deseo? Para responder debemos cuestionarnos sobre la naturaleza del arte, del erotismo, de la transgresión en la obra de García Ponce.

Pero antes de acercarnos a la obra de este escritor desde lo visible para encontrar lo invisible, quisiera aclarar que he pretendido que la expresión de mis lecturas de una obra compleja y obsesiva en sus temas y situaciones sea, por una parte, lo más clara posible y, por otra, que se mantenga un carácter relativamente independiente en cada uno de los capítulos, lo cual justifica el que aquí y allá el lector encuentre alguna que otra repetición. En otras palabras, la constante interrelación y diálogo entre los distintos niveles que planteo implica la inevitabilidad de las repeticiones, lo cual de ninguna manera entra en conflicto con el carácter ritual de las representaciones de García Ponce. Pero amén de esta coincidencia, la misma construcción de este ensayo es una paulatina profundización en que aparecen diversos puntos de vista sobre la misma obra, lo cual me obligará a veces a retomar ciertos puntos ya tratados con anterioridad.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

⁹¹. - María Cristina Ribai: "Afirma el escritor J. García Ponce: Todos mis personajes son perversos porque me parecen más divertidos que los normales", p. 27.

ÍNDICE:

GLOSARIO DE ABREVIATURAS.....	2
INTRODUCCIÓN.....	3
CAPITULO PRIMERO: EL ENGAÑO COLORIDO.....	32
CAPÍTULO SEGUNDO: ¿EROTISMO, AMOR O PORNOGRAFÍA?.....	69
CAPÍTULO TERCERO: EL DISCURSO DE LA TRANSGRESIÓN.....	102
CAPÍTULO CUARTO: FENOMENOLOGÍA DE LA MUJER.....	141
CAPÍTULO QUINTO: LA IRRUPCIÓN DE LO SAGRADO.....	188
CAPÍTULO SEXTO: MISTICISMO Y EROTISMO.....	225
CAPÍTULO SÉPTIMO; UNA LECTURA PSEUDOGFtóstICA Y PSEUDOTÁNTRICA DE JUAN GARCÍA PONCE.....	267
GODA A MANERA DE CONCLUSIÓN.....	311
BIBLIOGRAFÍA Y HEMEROGRAFÍA CITADAS.....	316

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

CAPITULO PRÍMERO:
Ei, EMGAÑO COLORIOO,

Estamos demasiado acostumbrados a considerar el valor del arte de acuerdo con su contenido de *verdad* y de pronto nos encontramos con que lo que se elogia en él es su *ficción*.

Juan García Ponce: *Ísis hue! 3\$ de la voz*

"Sólo quiero que me inventes y ^ inventes inviniendo* ne"

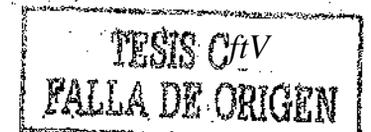
Mafia liés (en *Grúns efe fe /nfe^venctón*)

-+-

Responder a la pregunta: "¿cuál es el carácter de las representaciones en la narrativa del •Juan García Ponce?" es dar sin dulas un primer paso para aproximarnos a la *poética* de este autor, ya que sólo por medio de la representación hacemos nuestras las cosas que no nos pertenecen, nos encontramos con lo otro en tanto exterioridad. ¿Cómo se apropia este escritor de la realidad para conducirnos hacia lo que él denomina la descarnada (y contradictoria) verdad de la existencia? Reproducir nuestra percepción del mundo, reconstruir lo que nuestra mente y nuestros sentidos ya han reconstruido al interpretar el entorno, es representarlo, es decir; *vol-verlo a presentar*, aunque no **igual**, sino necesariamente bajo otra forma. El artista suele; transformar en ficciones las obsesiones y fantasmas que lo persiguen. P/B elaborar una representación literaria el escritor, a partir del lenguaje articulado, elabora una imagen sensorial o *m* concepto, describe cómo se comportan los objetos que imagina o percibe. Dice García Ponce en *Ísis* entrevista: «LIT» «Él es el que nos hace pensar en *Woi&é*, lo que se observa»,¹ Entonces, representar literariamente la vida es imitarla al percibirla o recordarla, es un caso de *mimesis*, para citar el título de un libro de Erich Auerbach, donde se nos muestra un destile de modos distintos de representar el mundo por medio de esa sucesión **artificial** de signos verbales -artificial en relación con la simultaneidad natural de las imágenes percibidas en la realidad que nos rodea-, sucesión que necesariamente implica la palabra escrita.² En su ensayo

¹ • Orosz & Hahn: *op. cit.*, p. 15.

² • El lenguaje analiza -separa- la representación y el pensamiento según un orden sucesivo, lineal. Orosz & Hahn: *op. cit.* p. 87 y 88.



"Biografía y escritura", García Ronce asegura que todo en su vida, exceptuando el amor, se hace por imitación: «uno empieza a escribir por imitación» (T.244), idea que reitera a Roberto Va-Harina, en una entrevista: «Tú sabes que yo siempre procedo por imitación. Creo que todo en la vida se hace por imitación, menos el amor, que se hace por instinto», y también aclara que el principio y el final de *inmaculada*... es una imitación de Nabokov: «La novela empieza con el nombre de *inmaculada* y termina cuando *inmaculada*, de la misma manera en que Nabokov empieza diciendo *tonta* y termina diciendo *¿o?!*»³ Pero el arte no puede reducirse a la mimesis aristotélica. Rojans calificó a la representación como "figuración infecia" porque no solo aparece el cuerpo erótico, sino que también esta cargada de múltiples sentidos.⁴ Sin dudas, el escritor crea figuraciones y representaciones. Pero la función poética es lo que menos, el artista no sólo imita: al plasmar imágenes crea movimientos que nos hacen gozar del texto y se convierte en un pequeño demiurgo. El artista

es siempre el soñador; el inventor de historias, pero también el ser capaz de convertirlas en verdades. La base de su actividad es siempre demoníaca y antinatural, en tanto que aspira a confundir la realidad a derribar sus límites y a vivir una vida más allá de la vida, cuyo reino es la imaginación y cuyo está regido por la forma, el elemento capaz de crear su propio orden. Y sin embargo, su mundo nos lleva siempre al mundo (CPQ9. Subrayado del autor¹)

Los dioses, los mitos colectivos, nuestra imagen o concepción del universo, no son sino representaciones que nos extraen del entorno, pero también nos hacen volver a él, aunque de otra manera, como se dice su prima Diotima a Sócrates en *El hombre y sus cualidades*, «se afirma que el arte es una evasión recreativa de la realidad con el fin de volver a ella enriquecido».⁵ Mediante la imagen gráfica o la palabra que vive en el reino de lo imaginario -y por ello, advierte Blanchot, no es sino la apariencia de lo que desapareció es lo imaginario, lo incesante y lo interminable»⁸ - nos apropiamos de la exterioridad para interiorizarla y someterla a nuestra visión, al mismo tiempo que estamos sometidos por la visión del mundo enmarcada por los límites de nuestro lenguaje. La palabra, el lenguaje hace presente lo ausente. En *Cientos... el espíritu de la leyenda o de la narración*», del que uno de los narradores (parodia

³ - Roberto Va-Harina entrevista a García Ronce: "Soy un autor de lugares privados, de interiores", p. 3.

⁴ - *El placer del texto* p. 91.

⁵ - Robert Musil: *El hombre sin atributos*, II, pp. 336 y 337. Las palabras originales son: «man behauptet immer die Kunst eine Erhöhung von der Wirklichkeit zu sein, mit dem Zweck. «frisch zu denken zurückzuführen» (Der Mensch ohne Eigenschaften, p. 567).

⁸ - Jacques Blanchot: *El espacio literario*, p. 38,

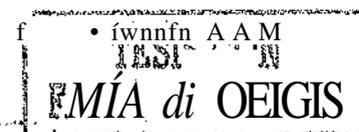


de! narrador omnisciente tradicional) torna su voz (cfr. CÍ-1.61), se interroga si somos nosotros o es una autoridad irás asta ¡a que eit^e a los seres para que se cumplan sus designios- Su conclusión es que aso no ie concierne, pero ^je también es a través suyo (a través ele ia narración, de ia literatura) como ia autoridad «se hace visible en ei mundo y son mis propios recursos ios que ia coiooan en el origen de ía creación. "Buei principio era et Verbo"» (Cl-11.77). Bs intersafí1B QU6 8SÍB p?6OCUp3GÍÓfí 36 h3V3. fTi3PHÍ68t«dCIO (fc s d S te fTíÁS refTIOÍŚ 8PíffÇÜSCÍ3C!, L.0 QUB Si «espíritu de ía narración^ dice en *OúnicB...* podernos compararlo con diversos textos. En un antiguo himno sagrado de ia india !a Palabra, que había en primera persona, dice; «entro en muchas imágenes, íengo muchas estancias», y más adelante: «Yo he creado la contradicción *erúre* ios hombres. / Me penetrado ei cieío y ia tierra // Yo soy quien creó aí Padre en ¡a cúspide de este rrtj;ndc»v" ío cua! sígmíies que la Palabra shacs vísióie^ a [a misma autoridad Esto no sólo nos recuerda ai *Génesis*, donde ei *fiat* es ia paíabra-orciert de un Dios que *bahía para creet*^ sino también -lo hace notar et mismo autor de *Crónica..*- a? Evangelio cíe San Juan, quien afirma que sn e! principio estaba el *Logas* (ia Pa'abra, a! Verbo). Para Juan Evangelista y para Juan Gai'cía Ponce ei Verbo hae visible eS mundo aí encarnar. *BÁ autor* yucateco afirma qu\$ se debe poner ia palabra 'iealkisci" *wdie* oomilías -como dice Neibokov^B- porque efectívaínente «ia feaídíd sólo se hace real en eí Verbo; (EM/íOO), y el a^e, concretamente ía ííieraíuna, fí/a eí Verbo. ;A! encarnar, entrando a ía vida -arguye *Garda Ponce*-, eí Verbo ha traicionado la quietud cíeí espíritu, oonvirtiendo *su* silencio en *voz*. pero también' t ia /oz entrega eí movimiento ele ia vida *B* la quietud cieí espíritu» (TP,:29). es decir e! arte se apropia ele la vida para representaría y así manifiesta e! intelecto. Si nos vamos más iejos, sí postulado principa! de ia feotogís del colegio sacerdotal de Mentís, en Egipto, fue que el demiurgo Ptah[?] oreó si mundo ^pensándolo con si corazón y expresándolo con ía palabra».* El escritor entonces es como ei demiorejo Ptah, pero con una gran diferencia, porque ío que creó Ptah *es* ía realidad y !a realidad como tal est4 hsoha *os* ^;6m6í"ftos cjiscontsnijos, ss una fuerza CÜS nos tíssiníeyra, en ía CÍÜÚ rnorirnos cíis con día. KNOS rnorinios todos *incesantemente* -declara Georges Bstaüle-, Ei escaso tiempo cie nos

¹.- Anónimo; *Bi Rig Veda.*, X, 125, p. 276.

⁵~ Citado por Juan García Ponce, sr;; Ángel Cosmes: "Conversación con J. García Ponce: ha inocencia tieS ^foíísírtú"!, p. 29,

⁷~ Franco Ctmidino: *V/da cotidiana de los egipcios*, pp. B2 y §3.



ss-pBfs dsl vsGQ ti8ns la ínonsísincici cís un su6ño»,¹⁰ b́s íncssnte; monr £-s, psrs ovocr H José Gorosiixa, Lina *tpu&rt& sin ñn* en cambio, el lenguaje literario y toda representación artística, detienen el devenir de la contingencia convirtiéndola en forma: si arte es «una manera de afirmar una realidad que se derrumba» (A127Y, una realidad inquieta y cambiante. De ahí que la "religión" de García Ponce *no sea logooéííiOB*, S logo* absoluto y con él si signo (incluso el signo HnaoísíoeA surgen, como lo muestra Jacques Oenida, en una época teológica, tienen raíces íTjetafí^!0o-t6ol6c|icss c|u6 nos remítan al Verbo como AbscHuíc¹¹ es dsoir, se opera la *c/a-termmtsción*. -J portante ja signiíio«ción trascendental des ser García Ponce pañe de la *ausencia de centro*, de la inexistencia de Dios o de la Razón omnipotente, del sinsentido de la realidad - hecho c|u0 no BSUÍTH^ C*6SC6 i|n especio ni^affeico, sino estético-, y asimismo *sus&íuye sss centro por la asistematicidad sin centro deS Arte, de la literatura, donde necesariamente *interviene* el iogor, no como verdad, sino como engaño; *un iogor perverso*. En el aíte, la palabra *fije* las snclB.ííOsas sparfenGidS, Asevera Garosá Pono^ QU© la obra artística existe

precisamente para utilizar la desiligración que crea *ja* realidad integrando otra realidad que es la realidad literaria. Esa fuerza primera sirve de realidad en bruto para crear la realidad fija de la obra, que no es la verdadera sino *ja* apariencia de la verdadera (..) La obra busca convertir la fugacidad y el carácter tenue de lo aparente en algo perfectamente definido, con una densidad, *un volumen, un peso**, con ritmo propio como *la* verdad *le, tierie* lo aparente.¹²

a desnuda y convertirla en obra; puede atrapar un objeto al nombrarlo o encarnarlo probable al invocarlo, *pero* en ambos casos su función es dofaie: «irrealidad de lo real y realidad de lo irreal» (D,92). La representación *no* comunica con el mundo, y si disimula o disfraza la realidad, es sólo con el fin de que volvamos a ella. Para García Ponce, que nunca escatima los contrastes y rechaza la aspiración de una pureza absoluta o de una verdad, a causa de *ja* inmovilidad que implicaría su consecución, «la pureza de un objeto que imita y sigue a otro da por resultado la impureza implícita en la copia (O/102'K d6 jo ou6 onofuvíí QUS «el único arte puro se c;it6 scí?pt^ *su ivppUTzizs*. y S6 3C?ro3 3 l&. ^ÚB si esi3arS3 d© 6Hs» (O,103). El *no* es incept-GndiBntíí de los vicis, *el* *no* verciad., de todo lo *no* parece ante nuestros ojos y está al alcance de nuestros sentidos; el *no* nos aleja de la vida, nos

10. - *Sobre Nietzsche*, p. 171. Subrayado del autor.

11. - Cfr. *op. cit.*, p. 26.

12. - Matimón / Castro: *op. cit.*, p. 16.

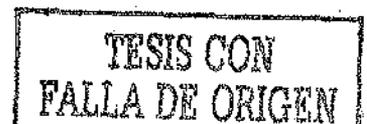


transparencia en otros mundos, pero por sí mismo sí; Bifurcación de la contradicción de la existencia y así también nos acerca a su contingencia, a su azar, a su impureza. Para el autor yucateco no es la mirada de la sociedad la que otorga realidad al arte, sino al revés: es la mirada del artista la que otorga sentido a la vida de la sociedad y del hombre» (YV, i 13), con lo que coincide con Thomas Marín, quien, siguiendo a Schopenhauer y a Nietzsche, afirma: «La vida es arte y apariencia, nada más»,¹³

Ahora bien, si la realidad es lo que nos rodea y es donde extraemos los elementos para crear, ¿es un procedimiento de la pintura? Para Bruce-Novoa, después de *La casa en la playa*, García Ponce «se ha liberado del vicio del realismo» porque ya no someterá a sus personajes a un comportamiento «socialmente verosímil». ¹⁴ Ahora bien, el realismo no sólo puede entenderse por sus referentes sociales, si aceptamos «en el terreno de la representación de lo real» que el realismo en arte ha existido siempre, debemos también aceptar que al mismo tiempo, paradójicamente, no ha existido nunca, ya que, como se ha venido indicando, el arte representa, *abstrae* la realidad, más no la copia; el arte *reconstruye* la realidad. La relación entre arte y realidad no es nunca directa, sino que se baila *mediatizada* por mecanismos *ilusorios*, por más referente social o histórico que contenga. Nuestro modo para poder interpretar la realidad es *una* imagen del mundo que nos ofrece *la ilusión* y por ello, en consecuencia, la realidad nunca es la misma. La *ilusión* realista pretende representar una determinada realidad lo más objetivamente posible, sin incluir elementos fantásticos, sobrenaturales, futuristas o de un carácter muy imaginativo. En una entrevista, García Ponce declaró que no le interesan las obras que se desarrollan en el futuro aunque allí la literatura pruebe *una* de sus características: *«hacer posible lo imposible»*. Pero *«lo imposible no es imposible»*. Los *«imposibles»* que se hacen posibles son los que provocan las palabras al estar siempre en presente, aun cuando su tiempo

¹³ Thomas Mann: "La filosofía de Nietzsche se ve luz de nuestra experiencia", p. 20.

¹⁴ "La novelística de Juan García Ponce: el deseo por el fin", en: *Visión*; Juan García Ponce y la *relación del Medio Siglo*, p. 64.



verba! sea el pasado y esto sólo se logra mediante la escritura»¹⁵ En el capítulo VII de *Ciónica...*, "Noche de fiesta", afirma el narrador: «En el sueño se está siempre en presente aunque a veces presente recurra a la forma verbal del pasado en la narración» (CM.214). He ahí, creo yo, el sentido del título de su novela *Pasado presente*. El hecho de que las palabras -y no necesariamente los verbos- estén en presente, significa que se actúan, que se vuelven actuales al participar en la ilusión de un presente viviente sin dejar que se las asuma como una "actualidad"

realismo, aunque no de la pasajera y azarosa realidad, como afirma el narrador en el cuento "Descripciones", apelando a Proust: «La ventaja de la memoria sobre la mera realidad: el recuerdo se mantiene atemporalmente presente» (00X416). (En "Viaje al paraíso", capítulo XVIII de *Ciónica...* el «espíritu de la narración», desde su «ningún momento» hace explícita su preocupación por el presente; «por fortuna, desde nuestro lugar sin lugar, el tiempo no existe. Todo ocurre en el eterno presente de la narración» (GMI, 62).

Pero si representar objetos bien definidos en sus relaciones espacio-temporales mediante exactas o minuciosas descripciones es realismo, entonces García Ponce es un escritor realista (por hora), y así lo asume implícitamente cuando *Wega* se percibe ya *realizada* como un misterio que somos. «García y sus descripciones. «Poner» en movimiento ese misterio, hacerlo actuar; obligándolo a revelarse en toda su luminosa oscuridad. Una oscuridad que debe abrirse mediante el poder¹ de la palabra, pero sin perder su carácter de misterio» (JGP,55), En *Ciónica...*, es nuevamente explícito: «El mundo alrededor es el misterio. Un deslumbramiento. Un recogimiento [...] No hay más que fuera. Una apatía» (CI-I, 17). Este escritor se aliene a la realidad para revelar la suya lentamente y, en este sentido, es un recurso de la descripción - eminentemente realista y al que García Ponce recurría con frecuencia - con *Bélgica* «ofoiwkifx'f d'»? ÍB, fBfsüd^d D<MS. l\Tñrfsfis. En uno de sus últimos cuentos, titulado precisamente "Descripciones" y contenido en *Cinco mujeres* (1995), la voz del autor emerge dirigiéndose al lector, como en muchas novelas del siglo XIX, pero con ironía («habrá lector? «¡Pues es bastante descripción!» pensará el lector, si lo hay. Es cierto: una de sus manías del autor es la descripción» (CC-144). Se trata, efectivamente,

¹⁵ - Karina Avikis: *op. cit.*, p. 4,

efe uno de sus recursos propios, con los que se propone es el uso de la descripción, y acaso lo ha desarrollado no sólo gracias a la técnica y a su talento e imaginación -la producción de imágenes, por tanto "realistas" que sean, impío la imaginación-, sino también debida a la continua observación de pinturas, sin que el hecho de que sean o no figurativas importe, pues en ambos casos el artista *intenta* la vida. García Ponce es un distinguido crítico de arte y, en cierto modo, toda crítica incluye la descripción como toda descripción implica contemplación.

Pero BOWEN es, si escritor, en sus textos narrativos, ha tenido el cuidado de ubicar a sus personajes en un ambiente cultural, económica y socialmente prominente. García Ponce ve el mundo que pinta desde arriba. Esto no significa que su pretensión sea la objetividad absoluta. De *Bitágora* fue escrita desde dos puntos de vista, desde dos diarios íntimos intercalados: el de Paíoma y el de Gilberto, y muchas veces hay un acercamiento -sobre todo en el diario de Gilberto- al ensayo filosófico y estético por medio del énfasis en la inteligencia, en la explicación racional en las ideas y conceptos para acercarse a la vida como *otredad*, vincular los contrarios que yacen sobre su contingencia desintegradora y encontrarle un sentido en sí mismo, que es siempre «espejo de la libertad» porque allí se hace visible lo que el creador desea sin que intervengan preceptos ni normas éticas (cfr. HV, 1Q). Para Gilberto, como para su creador, el auténtico problema está en la relación entre el arte y la vida. El *psicofortismo* es llevado al extremo precisamente porque está dissociado de la realidad social, política o histórica. Se trata de una obra intimista, reflexiva, subjetiva y, en ese sentido, *no* realista. Hay, como en todo arte, una abolición de la realidad (cfr. JGP, 56). Y si bien es cierto, como afirma José María Espinosa, que en *Crónica...* un autor intimista consigue, sin embargo, el tono épico-cívico de 1968, de modo que integra las psicologías individuales a una visión colectiva,¹⁶ lo que también ocurre en *La invitación*, la irrupción de la realidad socio-política nunca se expone con flechas o nombres., porque el autor pretende cooperar a la interpretación de la realidad -a la *ahistoriación* del mito:

Tocio verdadero artista crea, sus propios mitos. Su interpretación de la realidad, aunque parezca sólo a través de la obra finalmente se ilumina, aspira siempre a lograr una especie de sustitución. La obra es para él el lugar del encuentro; encuentra consigo mismo, con sus obsesiones, su necesidad de cambiar las cosas o de aceptarlas, sus nostalgias, sus manías y aun sus mentiras. En ella, el artista vive verdaderamente; halla su propia realidad su ámbito natural, aquél en el que la imaginación es siempre acción, en el que la verdad puede ser

¹⁶ - Cfr. José María Espinosa: "Los laberintos del espejo", en *El tiempo escrito*, p. 133.

móntífB y && mGntírsi convertirse sn vsrclsd (CPG.IÍ}).

En el reino de lo imaginario no importa es grado de verdad, sino de verosimilitud, de convencionalidad, de engaño, *pu\$&*, como afirma el narrador (Hugo) en "infancia?! páratelas", tercer capítulo de Pasado p/eseníe: «La realidad es engañosa Bordamos todo con la imaginación [...]» (PP/100). Y en Otfn&a,..., en el momento en que Evodio acaba de eyacular, cuando Matilde y Zenaida se quedan inmóviles viendo su cuerpo, el narrador reflexiona;

Hay una gran confusión, La oscuridad es luz; ía luz es oscuridad Pero no debemos atemorizarnos. No existe ningún motivo para eño. Esta es, ai contrario, la sola verdad de la existencia, Contradictoria y revestida con mi! disfrace? que 13 disimulan y sin embargo, apareciendo ctetrás d\$ todos 0Úos, 'naciendo cÚ6 sean ios ciisfrsocs n'ísmos ios que nos conduce bacis su •descarnada verdad a través cíe ía representación (Cl-S,215).

El *BíB* es \.sn ¡engañoso como \$ realidad con la diferencia úr> -arfe fe reaNdar? ctesinteyra, mientras que el site integra y fija ssss. díxintinuidades, esa realidad en ía ^"presentación. En cierto sentido, íoda obra (iteraría es una utopía, un no-iugar donde asumimos como "verdad" ío *oue* no lo es en la realidad <d, a literatura miente -dios Georaes Bataillie- v su alegría principal está hedía de la *certeza* de mentir». ¹⁷

Por otra parte, íos libros de García Ponce óon producto de una cultura refwtadís; es:án dirigidos a lectores de un alto nivsi íiterario. til modo ele hablar ele ios per&orí-íjes correspotide a dónte profesionalista, c,JS &B o otjí?, por lo insnos, &\$íé '3duc3(1;i Incluso h\$y oosslonss ^n quí? psirscó dUS ios psr8oricf]GS no nobssu"! 01 su propio íorí(,yU3js, sino sn. si ctei 3.úior. Esto ss ílotono sobre todo en *De anima*, donde ía diferencia entre el modo de expresarse de Gilberto y el de Paloma es casi nula» ío que no ocurre, por ejemplo, en la obra de teatro *El canto efe los grílfo\$*, donde no sólo se reproduce el había coloquial de la criada Mígueía, sino que también hay mayores diferenciación en el tono y *haiMi* del resto de los peonajes, a pesar de que ías escenas se ubiquen en un .medio provinciano de clase media" alta. Los personajes de *ims*. capa social o cultural baja en ios libros posteriores de Garoía Ponce casi no hablan: por ejemplo, EVÜCÍO Martínez, en *Crónica*, . Como lo ha notado Moreno-Duran lo que el chofer-voyeur piensa o ve es descrito por el pronombre *nos*, fórmula plural que nos hace sus cómplices, ¹⁸ aun en fas evocaciones, *B. ÍTísnobíft*, Que murió ahogada. Asir-nísníio, cuando, por ejemplo, apareo^ ííguna criada.

¹⁷.- *Lo iffifiú&fbfa*. p. 160. Subrayado mío.

¹⁸.- "Juan García Ponce: la escritura COEHÜ pasión y liturgia", en: A. Perora (*eú*,): *ap> dt*, p. 184.

había poco. En *Catálogo razonado* (1982) se reproduce el habla coloquial de la sirvienta: «¡Stá el señor ése», te dice a Claudia, su patraña, en la voz segunda (a la que Claudia no puede escuchar) le diga a la voz primera (al autor de la obra) en tono burlón; «¡Una criada! ¿Y vas a usar lenguaje naturalista?» (CR,15). En *Le, invitación* se reproduce también el habla coloquial de los policías y del velador, pero esto ocupa un espacio mínimo en la novela, lo mismo que en *B gallo*, donde también aparece el lenguaje coloquial de los cargadores.

¿El lenguaje de los personajes se aferra al realismo y que ellos se asemejen al narrador o sean semejantes entre sí en su manera de expresarse. Esto, sin embargo, carece de importancia, pues los personajes no sólo están determinados por su modo de pronunciarse, sino -más importante- por sus acciones y dimensión psicológica. Por más fidelidad al lenguaje coloquial que *Malraux* quiera imprimir en sus textos, jamás reproducirá fielmente tal lenguaje: siempre será objeto de una estilización, un engaño, una ilusión, como lo es con respecto al mundo que nos rodea el mismo lenguaje que utilizamos en la vida cotidiana. Dice la voz primera en *Catálogo razonado*: «Cuando el arte imita a la vida la imitación nunca es exacta, ocurre lo mismo que cuando el arte imita a la vida y muy probablemente cuando la vida imita al arte» (CR.41).

Basta contemplar con atención cómo está construida la perspectiva en una pintura realista para ser eternos sus principios: los objetos se sitúan en el espacio y eso crea la ilusión de realidad. También la posición del espectador es fundamental, ya que su percepción del cuadro depende de su colocación en el espacio, aunque su contemplación sea sincrónica, ya que -al tratarse de una imagen unitaria- puede abarcarse la totalidad del lienzo con una o acaso varias miradas, independientemente del orden con que se vean los detalles. Y si, en cambio, el texto literario se percibe de modo diacrónico por ser un discurso o una sucesión de signos verbales -a través del tiempo el lector va percibiendo, reconstruyendo, -interpretando imágenes y conceptos-, no por ello la literatura deja de ser ilusión. Pero esta ilusión no es sólo propia del arte llamado "realista".

De todo esto se ha percatado el crítico y narrador Juan García Ponce. En muchas de sus obras es patente la irrealidad del realismo o el realismo de la irrealidad. Para este autor la irrealidad de la realidad consiste en que la realidad que nos rodea es devorada por el tiempo,

mientras que el arte, que es irreal cobra auténtica resudad ai permanecer fijo e intocable. En 'Biografía y escritura" reitera que ia tarea deí escritor no es constructiva para la sociedad sino que coioos ante ella su libertad de soñar y así mina la re&iiclad haciendo que sus sueños lleguen a ser aún más reates que ía misma r&aüclad, *pueñ* cobran forma propia y se ubican fuera deS tiempo (CÍV.T.24S). La imaginación y ©l sueño son, *p&r®* Garoša Portee, hermanos, y ía literatura crea una «mezcla ficticia de ambos» {VNA-iU?). Ya Nabokov hable planteado que su personaje Humb^rt ha creado una LoMa #perhaps, more rsa! than Loüto ptecisamente porque es ía novela donde día queja fija para vivir *en IB*. nterrte <ÍB generaciones futuras; es en Ja novela donde Hurnbert y Loüta comparten ia ámica inmortalidad^{i&}

Pero ta irrealidad dfc! realismo puede ser también entendida onmo ÉÍ hecho de que sabernos *qu®* es *m* engaños, y *d* realismo cie la irrealidad como sí hecho de que lo que leemos es verosímil, asumíiTsos ei ensaño, nos iü creernos ei grado ele involuofan'ios. Dice Jorge Cuesta; «El arte ss esenoiaiiTOHtc- ei cutís de tnsntir. Sisrnpre es uns rsptBssntaoión. una ima§©ti, UFIS; ficción. Y como se propone que lo cque representa sea como ia verdad misma, se propone engañar [...] Sin engaño, sin mentira no hay arte».²⁰ Hay ocasiones en que ja dicotomía realidad-ficción llega a confundirse -como en Songes-, o a explicitarse -como en ios antiguos dramas hindúes, donde el director aparece como persónate ai inicio ele *Vñ* obra y díaíoQa con uno de ios actores ante eí público-. El mismo García Poncc reconoce c'ue «Da lo mismo imaginar que vivir a ia hora de escribir [...] realdad y ficción sors io (Tiarno a ia hora de escribir o consiruii una realidad *Que poco* importa si es verdadera, Lo único indispensable es que; ees verosímil».²¹ Esto se; tees o&ísnts sobre todo BÍl Q\ sspsoio d6 !?} f8prs86nt5ECKlfr! cksntro efe 13 F^pr^s&ntscíCHI. En *CBtáioigo ozoí'íSüQ*, *tá* aciot* en eí que encauma ia voz prime? a ltí úsce a ía modelo: «Míftíiii y escuchate escribiendo tu cíano en mi próxima novela donde te llamares Paíoma» (0^48). Bsta nov^iñtj aunque no se mencione su título, será *De BftitriB*. Su autor, Gübsrto, es Gafoía Ponce. Más aclelarife, la modesto íiega e declarar que está cansada, *qu®* ya no quiere representar ningún papes, que no e'a actiiz. Ei actor en *ni* que enessna ía voz segunda declara que eíia y el otro hombre han aceptado *finair* que son actores «de! mismo modo que fos actores fingen que son

²⁰.- Cítisdo por inés AíTedoncio; *Acerc&mi^nio a Jaye? Cue-d^*, stj; Oóre-s coaapleiMí, p, öG4.

²¹V- Javier Aranda Luna: *ü>*, a/, , p. 25.

ios personajes que representan (CR, 70, ?1); como también sí texto *Íñarsífo fing&* que la realidad *que* representa es te nsaiidad

En el teatro sánscrito de la antigua india, la representación dentro de la representación se conocía con el nombre de *gharhanatafa* o drama embrionaria. Así es el caso del teatro dentro del teatro en *H%met o. muchos años**, en *El último janee úe R&irra* (siglo VII!), de Bhavabhuti, donde el personaje llamado Sita (esposa del rey Rama) *finge* que es una actriz, pero con la particularidad de que el papel que representará *BTÚ\$* su público ignorante *-no* ante el gran público, ²² En *De arárja* la Paloma ficticia llega a reemplazar a la real, que es múltiple, como también lo son Mariana en *Orantes*... o inmaculada. Paloma no sólo es representada, "apresada"¹¹ en el cuento dentro del cuento ("El gato", de Gilberto, que en la realidad es *ur* cuento de García Ponce), sino que de ese cuento se derivan los dibujos de Nicolás. Finalmente, Fatina será "apresada" en una película dirigida por Mario y donde *IB* misma Paloma actuará el papel de Paloma como personaje del cuento de GHbetío y por lo tanto de *IQS* dibujos de Hícoiáa *Ei aharhstf&'&ka* es Nevado al extremo por la autorreferencialidad, que nos obliga a vincular el cuento con la obra de teatro y la novela, donde a *ja* vez aparecen los dibujos y la película. Las repeticiones se dan, pues, por una *mis& en sMme*, por una cadena de sustituciones: representaciones de las representaciones. ¹² intentó apresar a Paloma en la representación artística, pero Paloma asegura que la mujer se tiene siempre a sí misma y confirma la imposibilidad de tenerla completamente. Ésta, como el arte, es la posibilidad de *un* movimiento sin fin.

Muchos personajes de García Ponce sí hallan conscientes de que están representando un papel. En *Clónica...*, en una cena, Mariana llegó antes que nadie a casa de Anselmo y ambos *fingieron* que *Q?B?* los dos quienes recibían a los invitados. Afirmó Anselmo en una carta: «No hay mayor placer que representar. Mientras más se te adjudicaban, más se adentraba Mariana en su papel, y luego reflexiona: «Me sorprende la inclinación que sin advertirlo todos tenemos de ver realizados nuestros deseos fin otros*. Hñ como si, entonces, los otros nos afirmaran. Y a su vez, el que realiza el deseo, de *un* modo igualmente inconsciente, procede por *imitación*. O

¹².-Cfr Bhavabhuti: *El último kwoe de Rama*, pp. 152-164.

sea, juega a ser *el aira*. De esto podría inferirse que no somos nadie» (Cí.í.92.Subrayado mío).

Para Lacan, el llamado *estadio del espejo* es, precisamente, la identificación que construye nuestra personalidad; es decir, «la Transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen».²³ Desde el estado de impotencia motriz, el ser humano asume su imagen especular y ello manifiesta, según Lacan, la «matriz simbólica» en que el yo se precipita, antes de objetivarse en la dialéctica de la identificación con el otro y antes de que el lenguaje le restituya en su función universal su función *cié* ^ujeto>^/ ^ O\$ un yo ^specuter so pñSB & un yo ípado s sifuscfone^ so CíSIIITiñúte SiábOuiidcíS."íí PSs"O GGH íB, EICQUÍISÍCIÓN d'3! ÍBÍ1C|U3!6. VS COITIO SÚISTOS CÍPoiCSS d& h'l- bjar de un modo peculiar, que ellos tienen una conciencia /ndwtciuaí, DO concluye la *mimesis*. Al imitar, de alguna forma se representa a un otro, pero a la vez se trata de la representación de *otra* repíBsontctción y \$sí suosstív8ínc;ntc

Los niños suelen irritar y representar a veces lo que perciben. La obediencia es también una forma de repetir lo que se nos dice. En el capítulo "Primera comunión", de *Crónica*, los hijos de María-Inés, -a quien el fotógrafo Esteban percibe como a Mariana-, estaban instruidos «sobre cómo comportarse y ellos han encontrado *Is*, obediencia» (01-5,36), como Mariana, Paloma o Inmaculada, sobrepasan, llevan al extremo. Continuando con el *lew-3. de los niños, 011&T1&, GBXG; &. Pono® qui? en la infancia //&gí) a i? con su padre al fútbol. Después de esta experiencia, «Mis hermanos, tíos primos, mis amigos y yo, nos repartíamos *Im* nombres de los jugadores para "representarlos" en nuestros propios encuentros» (PLA.,29), También cuenta que entre su hermano y él se repartían los papeles de los héroes de los libros que leían (cf. T,245). En otras palabras, obedecían al libro como un actor obedece al director y éste al guión. Obedecer, representar es, %&}<&&, hacerse *otin*, pero es "hacerse *otaf* (u otros) es a la vez "hacerse yo". La imaginación es deseo; el deseo de estar donde no se está; de ser *cliiisn* no se es o ser *otro* más de quien se es. No obstante, la operación que constituya al *yo en* el *otro*, que en la Imaginación transforma al objeto en *alírego*, puede desembocar en una repetición, en una insistencia de caracterizaciones y situaciones narrativas que tiende a personatizar las acciones.*

^ . - JSSCÍSÜSS LSCSÍI; *Escritos*. í p. 67.

M-íbkí.

²⁵..Cfr. *ibíd.*,9, 91.

No es otra si destino de inmaculada, quien comienza imitando (repetiendo, obedeciendo) a su amícuo en la casa de muñecas y esto ayuda a forjar su personalidad. Hay una parte en esta novela en que la protagonista va al cine con (Carlos y Josefina. Aunque el narrador no mencione qué influencia tenga el interés de ella en ir a una casa de muñecas o rechazar tal suposición al pensar que en la película entra a esa casa el amigo del mando de la orquesta (198). Su interés de ir sin embargo a un cine con un amigo utilizando como prostituta para sus fines en la clínica al "falso" doctor Bafester (falso porque no sólo no cree poder curar a los locos, sino que también simpatiza con ellos). Al aceptar el dinero, Inmaculada asume, *for the moment* el papel que desea, como asirme ser la modelo del fotógrafo Raúl Pérez Garrido y del pintor Ernesto Mercado, a pesar de «que el gesto inicial fue ambiguo, de aceptación y vergüenza: «Ser modelo, que la retrataran, una distinta posibilidad del mismo gozo y el mismo rechazo, algo nuevo que le ofrecía Miguel y algo a lo que, sin saber qué iba a sentir, ella quería someterse» (1.228). De igual modo, cuando el pintor Ernesto Mercado les muestra a Inmaculada y a Rosenda una reproducción titulada "Reproposición"¹¹, donde hay dos mujeres representadas «como muñecas», Rosenda expresa su deseo: «Yo quiero ser la que está acostada, con la ropa hasta arriba y que Inmaculada sea la que está inclinada sobre mí. La que sería yo tiene zapatos como los míos» (1.253). El tema del "espejo", de la mimesis, es reiterativo en la obra de García Ronce. Un ejemplo más». En *Pasado presente*, Socorro y Gloria, en un momento dado, comparan lo que cada una hacía con su respectivo novio: «Luego las dos ponían en práctica aquello que la otra decía» (PP.81).

Pero además de la imitación del exterior, también existe la obsesiva recreación de lo ya hecho, es decir, la imitación de uno mismo. El autor yucateco es obsesivo, repetitivo en cuanto a que representa situaciones muy similares a lo largo de su narrativa, como él mismo afirma en la pintura de Bañus: «una representación es igual a otras que; son ya representaciones o recreaciones de lo que el arte ya ha creado, representado» (BAL.21). Recrear una representación es multiplicarla, pero, como ocurre con la recreación de la realidad, esta multiplicación no es exacta e incluso *piensa* ofrecer grandes variaciones. Roland Barthes sostiene que si la repetición es el abuso, la excepción es el goce (por ejemplo, la excepción de los rituales), pero también la

repetición pús-ds engondrsr 9003. Dejando a un ísdo fas repeticiones "vergonzosas"¹ cic !s cultu-
 ra de masas, manifestadas sobre tocio en ia música, un ejemplo cieno cie esto es el rito. S poder
 de repetición e/e la palabra de García Pones llega a someter el orden narrativo: fo idealiza y ío
 riiuaítza. Idealización como movimiento a&sgutztdG en ía constancia del deseo donde no hay
 dirección lineal sino vaivén, oteaje, rimai. Esta palabra so desplana hacia ñas dos direcciones
 que marca Bacines: es repetición obsesiva, pero también es inesperada. Es, en resumen, Npa-
 tebrs Bfúíicñ"^h*@y te niusícaitdad cis sis 6sl1io produce un goce porgue se írsí^ siempre de? cjeu su
 significancia liegus a! ex?:eso, MusiL Prou&fc, Joyce, Borges..., orearon prosas excesivas. En el
 exceso, ía representación aufeioa lendns que desbordarse en ei afuera para que eí espectador
 S'B desborde en ta obra. Pero en dñ> capfíí.^0 habiarernos ¡leí áxfasis



La representación en García Ponce posee también el sentido de una búsqueda a *timés* clei
 arte y de ia comunicación *entre* ios cilístirtíos artes, lo cuai produce una niezoia de realidad y
 ficción, Por ejemplo: el pintor Roger von Gunteri, que ilustró el cuento titulado "El gato", se con-
 vierte en s! *pintor* Nicolás, que en De *aniniB* ilustra un cuento de Gilberto *úeí* mismo título, *del*
que PaioTsa cita un fragmento en su *Diario* (cfr.OA.1G1), fragmento que corresporsde a! cuenio
 cie García Ponce. Poco después dice la mujer: «mi realidad dentro de esa ficción me *revén* ia
 visión que él fGítbeilo] tiene de mí» (DA, 102). tos cuadros de Gunten, a su vez, ilustran VB edi-
 ción de Premia de CBIéfgQG *razonado*, obra en la que aparecen diapositivas ele dibujos y pintu-
 ras cie autores como Pierre Kiosscwski y Balthus, de íos que García Ponce ha escrito ensayos.
 Gilberto, en Os *anjma*, escribe *un guión* cinematográfica inspirado en su propio cuento y *cp.e*
 corresponde, en ese sentido, a ia novela *Ei gato*, que se DOS presenta de modo seíT^ejarite a un
 guión cinematográfico inspirado también en el cuento. La película será filmada por Mario Gue-
 rra, director que con toda seguridad corresponde a Juan José Gurroía, quien de hecho en ja
 realidad fiínrto el cuento "Tajimara", Al escribir "E) gato", Gilberto reinventa a Paterna y es esa
 Psloms- Vñ qjU6 finsírnoniB cobrará rs^ueisci 3 través ó&/ 3fte. Lo PAISITÍO ft&icon Ntcoías y Ivlsrio:
 «Cada nuevo personaje escrito, pintado o filmado a partir de Paloma -dice Alberto Ruy San-

²⁶.- Cfr. Roland Bsithes: *Bi placer dei texto*, pp. 88 y 69,

cientos de «luz».^{35*} En *Luz* de Junichiro Tanizaki, es también fundamental el papel de la cámara Poiaróid., con la que él protagoniza retraía cada parte de su esposa mientras duerme (o finge que duerme).³⁶ Pero esta inmovilidad del arte siempre evoca el pasado en que fue creado, aunque a la vez oigus siendo presente porque ya ha trascendido toda temporalidad «Sólo buscando la suprema inmovilidad de las cosas -afirma Ramón del Valle-Inclán- puede leerse en ellas el enigma bello de su eternidad».³⁴ Por eso Rilke el espacio imaginario es la liberación del tiempo destructor.³⁵ Blanchot por su parte, asegura: «Escribir es entregarse a la fascinación de la ausencia de tiempo».³⁶ Ni siquiera el cine, que es movimiento y cuya importancia se manifiesta en *De anima*, escapa de esta inmovilidad, pues contiene en sí mismo sus propias limitaciones; posee un principio y llega siempre a un término. En un ensayo sobre Proust, Guy Deleuze habla del tiempo recobrado como aquel que nos proporciona una imagen de eternidad, pero también es un tiempo original absoluto, verdadera eternidad que se afirma en el futuro», y más adelante insiste: «Cuando hablamos de un "tiempo recobrado" en la obra, de arte, nos referimos a este tiempo primordial que se opone al tiempo desplegado y desenvuelto, es el tiempo sucesivo que pasa, al tiempo que se pierde en general».³⁷ Como en Proust, para quien el arte triunfa sobre el tiempo, en la narrativa de García Poiré se opera la transformación del pasado en un presente que, a su vez, está fuera del presente por ser el "tiempo" del espacio imaginario que, como el tiempo irremediable, se halla liberado de las cadenas que en la realidad nos atan al orden temporal, pero también -en tanto que finisecular, progresión, desarrollo que implica la sucesión de acontecimientos- se enfoca hacia el futuro; los personajes cambian, explican, reflexionan y, por tanto, transforman. Ahora bien, si como afirma la voz, primera en *Catálogo razonado*, «Lo imaginario necesita lo real en la misma medida en que a lo real le es indispensable lo imaginario para poder contemplarse en la imagen que lo real crea a partir de la posibilidad de lo real» (CR.28V todo lo que el arte hace aparecer es un espacio imaginario).

³².- P. Klossowski: *La invocación del edicto de Nanteuil* p. 58. Subrayado mío.

³³.- Cfr. *El tiempo*, p. 52.

³⁴.- *La imagen y el tiempo*, p. 97.

³⁵.- Cf. Maurice Blanchot: *El espacio literario*, p. 135.

³⁶.- *El tiempo*, p. 23.

³⁷.- *Proust y los signos*, pp. 27 y 75.

i:í> Uí p̄s i (Os «i VÍ^nlv uGíiv^ja,
 es *un* resguardo ¡núlí para el hado:
 es una necia diligencia errada,
 es un afán caduco y, bien mirado,
 es cadáver,, es poívo, es sombra, es nada.⁴⁰

Bien rúimrjQ es sombra, a pesar ele que sus intenciones sean vencer los rigores de! tiempo: fa vejez y el olvido. Como en la *vida es sueño*, cíe Calderón,, en Plotíno, en Chuang-Tzu⁴¹ o en la filosofía cíe! Veclanta, el mundo efue percibimos y representateos está hecho efe íiempu, e& algo contingente, cambiante, ilusorio. García Ponce adviene que la representación y la realidad -son *lo mismo* (cfrVNA-11,164). En uno de sus últimos cuentos, "Retrato ele un amor adolescente", hace explícita esta misma idea ai escribir que el mundo «Es como un sueño de! que sólo se despierta para encontrar que la vigilia es idéntica a! sueño, siempre ha sido idéntica, pero supo- nemos to contrario» {00,452), lo que *pueúe* compararse con Plotino ouando éste afirma rfu^ levantarse no es más que pasar cíe un suerte a otro,⁴¹ o con Chuartg-Tzū, en su famoso poema *Qije* finaliza con el diեսna de si era Tzú ei que soñaba ser mariposa o era & mariposa que so- *ninfo*®, sôr tzú/^ ES mundo 6s *tttéyé*, *p'íÉBb'i'B* sánsorits,oue sisóle traducirse como "ilusión**", «©\$ Maya <íice Arthur Schopenhauer- el veio de le ilusión que cubre Sos ojos de los mortales y tes hace ver *un* mundo del cual no se puede decir que sea ni que no sea, pues aseméjase ai en- sueño, al reflejo de! sol en la afasia que ei viajero torna por un manantial o el trozo de cuerda oye toma por una serpiente»,⁴³ Cabe aclarar que la teoría de *méyé* fue clivuíqada en Occidente por Wiííiam Jones a fines de 1700. En su libro *La amante inwisibfe*, Elérnire Zoíía muestra como ios románticos están impregnados de esta noción.⁴⁴ Sohopenhauév conoció esta teoría y coin- cide con el Vedante en ef sentido de que la materia no es independiente de la percepción. Por ello ei sujeto es quien se representa ai mundo. *Pero* no es mí objetivo profundizar ni en la filo- soffa del Vedanta ni en Schopenhauéi, sino hacer Gosítcidíí ciertos eSeirsenios a una obra artísti- ca, que es la representación¹ que un artista ss hace a partir de su percepción def muncto, del arte, de los demás. De tai modo, García Ponoé es también consciente del veio de *méyé*. Al fe- ftexionar sobre estas palabras de Nietzsohe: «tenemos arte pana no perecer de la vendad», e!

•¹- Sor Juana Inés de la Cru#: *Qhret# completos*, i: *Lírica personal* p, 277.

⁴¹.- *E-miéaáes*, ttí, 6, 8, p. 104.

⁴².-Chuang-Tzú: *Litefáto*, filósofo y místico tsoísts, p. 39.

<íñ,- Citado por Axí:hu; SolK'psní'fúíútór S'nmúocorno *yc4uní&o* y *fepiü&eúíüoión*. p, 22.

**.-- \-íT. pp. 131 y ss.



síntor yucatsco oom6nt\$ clus «como si velo d© ívisys, ei arte- so interpone ontre nosotros y si fundo secreto de la realidad para ocultamos su terreno mediante ef enejafioso recurso ele ia re-presentación», aunque una parte del arte contemporáneo pretenda «descorrer ese velo y üegar a las puras esencias, más affá de todos los elementos de distracción inherentes a ia represen-tación» (At,64). Es por alio que en este ensayo se tratará de penetrar en lo que ja representa-ción representa, o sugiere más allá de! artificio. Por otra parle, algunos críticos han asociado ia visión de García *Pop.ce* sobre ia escritura y la realidad can otras teorías sn las que tampoco es mi objetivo profundizar, sino sólo anotar para Üegar s una conclusión más completa. Así. í3ruoe-Movoa alude a ta "psicología empírica", que afirma que- io único que se puede conocer son fas impresiones recibidas. La realidad, pues, carece cíe forma y son ios seres humanos quienes a© (a dan con su percepción.⁴⁵ Lauro Zavala asocia a García Ponce con un 'Idealismo nominalista" en lanío que ia realidad existe en ia medida en que &# nombrada,⁴⁶

Ahora *bien*, sí las apariencias, eí "engaño" o la ilusión presuponen de alguna manera la refe-rencia s *unB*. autenticidad o ser auténticos, como en e! caso efe Calderón o de! Vedanta -fa vicia auténtica es entonces metafísica, no as de este mundo-, para Batane, *úe\$úe* su experiencia ateoióQica, «fuera de las apariencias no hay nada»,⁴⁷ y para 'García Ponce es justo *el ser artís-tico* ei que finalmente se convierte en el ser auténtico, pues lo que importa no es ía apariencia cíe lo real, sino ia realidad que encierra ia apariencia del arte. Ai referirse a ía concepción idea-lista desde la que Surges vive la realidad, concepción determinada por Schopenhauet, eí autor cíe *Crónica*,,, concluye que es natural que ei escritor argentino sustituya el suburbio de ías calles por *la biblioteca imitada*, y agrega esta conclusión definitiva: «Es sólo en ei arte donde la realidad adquiere su verdadero significado y nada *puede* parecer más lógico que partir ele él para llegar a la vida» (CRU.275). No es casual que immaculada se interne en una biblioteca "foorcjiana" en casa *úel* doctor Baliester, de donde extrae libros. En *De s.ninis*, Gilberto asegura que ías apariencias «conducen y simultáneamente engañan» (DA,82), y itega a afirmar que «La realidad de ia ficción *que* representa Paloma reemplaza a la ficción de fa realidad» (DA.80). Ei

⁴⁵,- Cfc, "La novelística de Juan García Portee: el deseo por el modelo", ere *Varios: Jtmn García Ponce y ia Gen&mdán del M&fih Siglo.*, pp. 66 y 67,

⁴¹³.- Cfr. "Juan García Ponce, ensayista. Una interminable búsqueda de So invi&ible", ©ti; Varios: *Juan Garcís Ponce y la G&\$!&%CÍQÚ ÍJ&I Med/o SÍQÍO.* O . 76,

⁴⁷.- *Efcuipatte*, p. 102,



El mundo físico puede convertirse en formas sensibles, *pero* también real. Paloma ha quedado plasmada en esa realidad exterior a nosotros llamada arte. No es necesario insistir en la importancia de las manifestaciones artísticas para conocer aspectos de la vida privada de culturas desaparecidas; el arte nos devuelve ese tiempo perdido. Para García Ronce «ella misma -cuyo carece de dirección» de propósito, y por lo mismo pueden aplicarse todos los calificativos sin tocar su esencia (cfr. MG.7) - toma entonces la forma de un ser. Representación y finimiento son lo mismo. LATIOS en el espíritu XXIX, "Sucesos (públicos y privados)"¹, de Crónicas...; «de conocimiento» existe en las cosas mismas y la ignorancia se finge, pero fingirla corresponde hasta tal extremo al orden natural que el fingimiento es de forma que «forma la vida». Entonces la vida es una ficción; pero (a la percepción de BU apariencia la convierte en realidad y entonces esa ficción es la realidad» (CMMIS), y más adelante; «No hay más realidad que la apariencia» (Cí-H,423). En un ensayo sobre Hershey Wulfert, a Thina García Ponoe: «Todo es ficción porque todo es realidad, incluyendo la ficción» (HV,240).

Cada *persona* -máscara- realiza y percibe diversos roles en este Gran Teatro del Mundo: son las apariencias las que se captan; he allí la realidad desnuda. Entonces, ¿por qué otorgar más importancia a la *verdad* que a la apariencia? Sosúne Nietzsche: «Que la verdad sea más valiosa que la apariencia, eso no es más que un prejuicio moral»,^{1:8} ya que ni siquiera la vida existiría sin las apariencias. Sí se cumpliera el mundo aparecería tampoco quedaría nada de lo que para algunos es 'la Verdad'. Para Nietzsche no hay antítesis entre verdadero y falso, sino grados de apariencia: «sombras y tonos generales, más claros y más oscuros, de la apariencia, -*vaires* diferentes, para decirlo en el lenguaje de los pintores».⁴⁹ La vida es apariencia, más: «La vida -dice García Ronce en *Un* ensayo sobre Thomas Mann- se convierte en una pura representación; pero una representación *significante*, que no se pierde en nada, sino que se recupera a través del arte» (EM107V De otro modo, al escribir sobre un grupo de cuadros titulado *La superficie imaginaria* de Manuel Felguérez, dice el escritor que ahí «Todo es falso y engañoso y porque es falso y engañoso es verdadero, posee la verdad *del* arte» (HV,48), Sería muy prolijo citar todos los pasajes de los ensayos de García Ponoe donde se habla del arte co-

¹Si " *Méj alié d&j bien v riel mal*, p. 60.

⁴⁸../wci.lp.eo.



mo *engaña*, pues se trata de una constante en el interior de esa suma de ambigüedades que constituye su obra.

Siguiendo con *Csúnica*, Anselmo comenta que en el soneto de Sor Juana la imaginación barroca «hace la crítica del engaño, del simulacro que el arte es capaz de crear en nombre de la verdad del cadáver, el polvo, la sombra, la riada. PUTO al detrás del simulacro [...] no se encuentran más que el polvo, la sombra. ¡a nada, la única realidad de la existencia, la soía y exclusivas B nuestro alcance es si *en sueño cohfícióy?* (0-1,109. *ubrayacfo efe! vistor*). *Í.B* prueba de esto es el mismo soneto de Sor Juana, que, a pesar de que termine con una «siniestra afirmación no estética sino religiosa» (PLA.101), constituye -como el arte en general- la expresión de *oí'm forma de etend&ct*. «La persistencia del soneto y del retrato al que está dedicado probaría esto. La *fu93cid8c! ¡VOMÓB* Encerrar una manifestación de la eternidad (PLA.101). Este es el sentido de *La inversión de h/forei* de Adolfo Bioy Casares, donde las imágenes han accedido a una suerte de intemporalidad de inmovilidad, de eternidad. Este es también el sentido del deseo de Uirich en la mencionada novela de Musil: «abolir la realidad»), lo que para García Ronce significa liberar el espíritu, «que existiría sólo en sí mismo, sin ningún pasado, presente ni futuro» (JGP.56), es decir: intemporal. Tai respuesta plantea, según el autor yucateco, la unión entre la contemplación y la acción, el goce puro del espíritu como absoluto y la vida. La obra de Musil, como la de García Ronce, es una frusqueta que se aleja de la contingencia de lo real para unirse al reino, imaginario. En *El hambre sin cualidad*, Uirich encuentra su yo en el otro, en su propia hermana.

Para dejarnos con la verdad del engaño, la cínica y descarnada verdad, Anselmo, en *Ctúnica*, y García Ronce, desean crear, «tocar la negativa moral de Sor Juana», hacer de las mentiras verdades. Por ello Anselmo también cita a José Vasconcelos, quien según este personaje (y contra el engallo del progreso) estaba en lo cierto al postular una Era Estética. Para Vasconcelos, en efecto, la ley que guata como norma de las relaciones humanas, señala tres estados: el material o yuero, el intelectual o político y el espiritual o estético. Afirma el filósofo: «Los tres estados representan un proceso que gradualmente nos va liberando del imperio de la *ra&~* cesteid, y poco a poco sometiendo la vida *eníem* a las normas superiores del sentimiento y de



\Ú fantasía». ⁵⁰ En cuanto a! "período estético" ai que se refiere García Ponas, allí -explica Vasconcelos- «ia orientación cíe ia conducta no se buscará en ía pobre razón, que explica pero no descubre; se buscará en el sentimiento creador y en la belleza que convence»). ⁶¹ También en su *Estética* aclara alga en ío que coincide e! autor yucateco: «en estética !o bello es to que trasmuta ia realidad físico-bioiógica, voluntaria, en realidad de espíritu que ya no brega, sino que existe y ya no busca lisies, los disfruta». ⁵³ Para Anselmo, pues, «Habría que haber accedida a una Era Estética en la que las soías guías fuesen ia imaginación y t% fantasía» (Cl-5,108,109), es decir, ¡a representación. Ya Fri&ánch ScfriHer, en sus *Caitas sohiB /e ^ducac/bn esternã dei hoiwre*, propugna por ia conservación cíe! estado de juego, de placer, implícito en io que éi Harria "editado estético" como ejercicio cíe \n NbRítrad -& fantasía es libre con respecto a la realidad- en que por fin es derrotado el paso (destrutivo) de! tiempo. ⁵⁴* Pero el campo efè la estética, como advierte Heíbert Marouse, es esencialmente /fBa/¿sía. Los valores estéticos no pueden funcionar en ia realidad sino como adorno, afición o eievación cuiturat: «víwr con estos valores -dice ¡Vlarcuse- es el privilegio de! genio o la marca ele ios bohemios decadentes». ^ Por ello no dejan cíe ser utópicos io\$ planteamientos de Sólita", de Vasconcelos y de Anselmo.

Hs en *Crónica...*> noveia considerada como "excesiva" por ios editores mexicanos (y específicamente por Joaquín Díe5! Caneció), ⁵⁵ donde precisamente Garrís Fonc-í? ha Nevado & su? ú\fi-nías consecuencias Sae sefeas sobry !a rsalicíad y la ficción: continuamente se afirman y se niegan cosas. Por ejemplo, en su "Diario", con fecha des' 19 de juiio, Fray Alberto concluye: «Mañana, cuando amanezca, mi cuerpo penderá de ese árbol» (Cí-!t371); pero más adelante, el narrador afirma: «Murió de un súbito ataque al corazón mientras dormías^ (Cí-ít.STB), afirmación desmentida después por ví&fa Inés, quien, ai inferirse a Fi-ay Albuló, íe preQuE&í a Jone íyna-oio: «y.Por qué tuvo que hacer io que hteo?» íCML4G6). De igual mtOdo, svj el capttulo 'Viaje a\ paraíso" Mariana y Esteban deciden inventarse t\NB infancia juntos: «Esa infinidad -dice Gstróe*:

Ponce-

⁵⁰.- L.Í rs7.ñ cósmica, p. 37.

⁶¹.- *Ibid.*, p. 39.

⁵⁵.- J. Vasconcelos: *Anfútogía d& José Vasconcelos*, p. 198.

⁵³.- Cfr. H. Marcuse: *fira-s ycfaitizaciófi*, p. 300.

^{B4}.- *ibid.*, p- 182. Subrayado de! autor.

⁵⁴.- Cfr. entrevista de Aída Reboredo a García PorK¹-^: "La ínarginaüdad absoluta es éi *iuips ntá.uis.*\ del escritor", p. 16.

poseen infancia en la novela. Sí la tienen María Inés y muchos otros personajes, pero la infancia de ellos juntos, es la que ellos inventan y aparece como verdadera».⁵⁶

En esta compleja novela -imposible de abarcar en su totalidad- explícitamente se propone el no lugar del arte, de la literatura como el lugar. ¿Qué es, finalmente lo real?:

La Presencia Real no es más que un mínimo, redondo y delgado pedazo de pan sin levadura que se pega en el interior de la boca: No tenemos otro lugar que el espacio de la representación. Encontrarlo, evocarlo, hacer aparecer lo divino mediante la proyección de nuestros propios fantasmas y que lo falso sea verdadero porque, igual que siempre, el espectáculo lo único que es. Es un juego de espejos, inocente, reproduce su propio despliegue (Cí-í,37. Subrayada mía).

El hecho de «hacer aparecer lo divino» constituye un punto de contacto con los *Upanisad*, textos en los que *lo divino* se manifiesta en el interior de cada uno de nosotros, pero también con Vasconcelos, para quien lo estético, que nunca podrá ser un sistema cerrado como la dialéctica, consiste en una «orientación del movimiento hacia el estado de divinidad en que se realice lo Absoluto».⁸⁷ En otro capítulo se tratará la irrupción de lo sagrado en el autor yucateco, pero es conveniente adelantar que esta irrupción solo es posible en el mundo de la representación, en el «engaño colorido». En otro libro, Vasconcelos retomó esta idea, en la que encabezó el autor yucateco: «La facultad estética se apodera de las cosas, les cambia su ritmo propio y les otorga orientación divina. De esta suerte, acaso somos colaboradores de lo divino en la tarea de *construir lo finito* para: *el mundo finito*»,⁸⁸ los *templeidos* de José... José Ponc6 *WBVB* sí *xlón* solo estos pensamientos. Por ejemplo, para Esteban, en *Única*., solo existe la representación, el «engaño colorido», el espectáculo del gran teatro del mundo, nuestro único lugar se halla en la representación. En el capítulo XXII, titulado «El regibso», Esteban le muestra a fray Alberto y a Anselmo algunas fotos de María Inés, idéntica a Mariana; «mira de nuevo el rostro de Mariana en María Inés» (Cí-í,17()) dice Esteban. (Cuando Anselmo le pregunta a Mariana qué sintió al ver las fotos de María Inés [junto a las suyas, ésta responde; «Ya lo escribiste tú. Piensa en tu carta. (Este juego vea engaño o fornicio." Y también el final del soneto y tu propia interpretación. Solo existe el engaño colorido» (Cí-í.1 ?"j).

⁵⁶.- Manmón /Castrá; *op. cit.*, p. 15,

⁸⁷.- José, *Vici. líxívw' híóib: AMoiogíB de José> Vúsootiúeíos.*, p. 198.

⁸⁸.- J. Vasconcelos: *Ufises criollo*, p. 224. El subrayado es mío.

Grofe. Pone i'otorns si ¿srosí cié! soneto ele íjor Juana Éil referirse a Hsfds. Qícrsín, una ¿sriís cjs que lfegé a sei¹ modelo y cuya imagen plasma en *Personas*, /ay^í^s y *anexas* (1&96). En este übro, el reo!9íxía de Híída «í\$t.je presente, a pesar de que ¡a mujer se haya convertido en «cadáver, polvo, sombra, nada», precisamente porque cu verdadero fina! se encuentra en tes «falsos süügisi'nas cié coloras», iHsos ^ogisrnos crean ia verdad en l&. que reposa el intrato que eterniza a Híída. En urt texto contenido en uno ele sus (mimos íbros, cita nuevamente eí soneto ó.& Sor Jusní? con .&l mísrno sentido QU^ hs sXOU&STO ícft/v'NA-l, 156", x/ ^n un tsxio ínOn más reciente. "Atriciones", introduce ai *le<.:;kjr sn alyurtaí»* slí:uacioticj5 de su pasado con estas pala-Dras: «Estas notas que os disponéis a leer no son un engaño coiorido como dice son Juana l...l, sino ias súbitas revelaciones dei ocio más vacío que imaginaba pueíía», pero ?as jusíífica si sosi susceptibles de convertirse en arte: «te palabra convertida ert literatura siempre está justificada, cosa ausente isn Sa mayor part^ de ías convecssaGioues» (ATR/1).

É1 arte engaña a los sentidos porque intenta apartarse del perpetuo movimiento de ia vicia ai intentar fijarla literaria o píctdrica'merfte, pirro ía vida, aunque representada en una fotografía, pínvufB o QÜMGUIB. S1QU6 su curso ín©xoísbís- y \$ójb pocssínoís rehjQiBrnos ün VBB *BpBíi&nciQS*, brj *Una iactura pseudognóstica de ¡a pintura de ñaithus* (1987) García Ponce está consciente, una vez rtéts, de asta^apariciencias'. «No hay naos snnxtíabte y eterno. La misma beHe'?a de VBB gpa-nísiníCÍIS *tío p'd\BCQ tsi'íBr OíB funçtón cius'crt98ñ3rnos*. LHí una rjÉirs6i"3 ou6 no puscie eí-xpücaísc?, que sóio es el producto de ia conterf íplaciún y se muestra yíacias a ella» (BAL, i 4).

Et autor, al proyectar sus propios fantasmas, propicia también la aparición ele *ío divino*. He ahí una de las direcciones del movimiento del «espíritu de IB. narración^ en *Crónica*,,..: "apresar" la realidad, fijarla.⁹⁰ Es tan intensa esta obsesión de GaicSa Ponce, que eí valor de ía descripción «puede cifrarse (...) en que *úeb@* provocar ia aparición de ese tercero siempre ausente que, por to gertersí, no es parte ele la descripción sino cje describe. Quizás ese ha sido siempre ei valor del arte. No afirma nada sino el engaño encerrado en lo que describe erj nombre de otra verdad que no puede describirse» {DA,98). Ese tercero -ei que describe- es el *Moyeur* ira& ei texto que, sin embarejo, lo hace visible y de ese moda eí también aparece.

57

"espíritu" como una parodia tte *É/ eiegido*, de Thotr&ü Manís, «cuya hisiofia 6ísiá coníatia pot un naímdor qud dice ser un monte irlandés &w quien ha enesmade -eí espíritu de fe narmeión"» (p. 201).

-14-

A pesar de que el título de dicho, *Si la Crónica...* y *Los Siete Días de la Revolución* y social es patente, no sólo por la represión gubernamental, sino por una serie de sucesos e indicios que nos preparan para la represión y, sobre todo, por el fondo histórico, realista, representado en el capítulo XI, titulado "Grandes perspectivas", donde se nos describe el país (no se da su nombre) desde su independencia hasta la época en que se celebró el Festival Mundial de la Juventud. En este sentido, por su profundidad histórica -inexistente en otras obras del autor yucateco se trata de una excepción dentro del corpus narrativo de García Ponce. En *Crónica...*, como en cualquier otra narración de este escritor, se representan sus obsesiones y fantasías más personales, pero también -más que en ninguna otra obra- nos hace vivir en una realidad colectiva y no sólo intimista o subjetiva. Afirma García Ponce:

Dentro de las obras de arte más personales, nutridas por las obsesiones más particulares, siempre es posible encontrar una verdad general, colectiva, que de alguna manera nos revela nuestra propia imagen, regresa a la realidad para aclarárnosla descubriendo sus aspectos más secretos. Así, el mito se hace verdadero y nos pertenece a todos (CPC,9).

En *Crónica...* y en *La invitación*, la realidad colectiva, como movimiento masivo, interviene en el desarrollo de ciertos personajes importantes. Pero si para García Ponce el sentido de la palabra "crónica" es que debe partir de una realidad anterior a la obra, y que ésta debe recuperar o recoger para así mostrarla (cfr.HV.132), es indiscutible que el título *Crónica de la intervención* de la obra y hace que en ésta se mezcle la ficción y las fantasías personajes o grupos con la realidad. No obstante, la denuncia social y política es explícita. Esta intervención del exterior da una mayor ilusión de realidad. Por ello aquí me gustaría reflexionar sobre la otra palabra contenida en el título de la hasta ahora más extensa novela de García Ponce,

Sobre el proceso creativo de *Crónica...*, afirma su autor: «Supe que sería exactamente una crónica de la intervención del arte sobre la vida, y de todas las vidas sobre las otras vidas, y una historia del tiempo sobre las vidas, todo lo cual fue formando una novela»,⁶⁰ En toda la narrativa

^.- Marín / Castro: *op. cit.* 16.

ele este autos', ios individuos intervienen en ei desarrollo de otros individuos, Para que ei diáfego exista, se requiere cié la intervención cía dos o más personas: un encuentro. Sin embargo, ei término "Intervención" ea en *Grónfca...* un término poHsérntoo. Alude, entre otras cosas,, a la intervención de ío imaginario en lo real En este sentido, Esteban afirma, en ei último capítulo: «Lo rea! es e's campo en ai que también se reaifea y se muesha io imaginario y por eso k¡ imaginarlo tiene el poder de crear ía realidad» (01-11,509). La vida d& une mujer interviene en ía de otra mujer fisiOí:KTx^nts k.iéntfo-8. Pero í3n GrtVi/oa,,, fln^ir-Ysnie, todo? ios personajes son objeto de ía intervención y a su vez intervienen en los» dornas, y sí la novéis termina con Esteban es porque este personaje nos introdujo, nos hizo intervenir como lectores en ía obra- También ei deseo y fti e^píntü (ei intelecto, to *nwxie*) irj6wíenerr :F¡ rtebQr riel espíritu -dice Anselmo en una carta- es *Intervenir par®* anular ío natural. Sólo que, después de todo, io que ya quería era reamar un baria! acto carnal con Mariana. Y eíía también quería eso. Lo malo es que ios dos ío supiéramos. Entonces *inl&ivi&ne* esa fuerza inexplicable *qu&* se llama deseo y que todo ío permite y tocio ío soluciona» (CI-1,96. Subrayado mío), interviene también ía indiferencia, como *rezB* eí epígrafe de Salame; «,..ía incüferencia se muestra en la intervención Cjüe ía manifiiei&ta, que expone su fueras y, por decirlo así, su intensidad)) (Ci-í,7), entendiendo 'indiferencia'¹¹ como cíe- slnteré^ hacia io utilitario (ejemplo: *UBT'BXIC* no entiende nada de política, ni í€ iníersss), pero también como to 'ndiferenciacio. En ia obra también interviene el mismo autor-narrador (o <*espíritu cíe la narración»), conno ocurrís: en iss novelas deoímonónicaís, pero aquí con ía deliberada intención paródica de ir descubriendo ei "engaño colorido*", pues se trata de *un* texto que *declara* su calidad (o cuaiklad) de ficción. *Strip tssse* óel veb de *rnéyá*. De hecho eí arte moderno suele tender itacia ía parodia de sí mismo, donde se efectúa o aparece ía intervención ele la critica de la creación en *el* inferior de ía misma creación, "intervención" se refiere asimismo a la irrupción de io pública en to íntimo y de ía violencia (eí ejército) en la realidad para producir una masacre de inocentes (entre ios que se encontraba Mariana), y que, por otro lado, es histórica (la masacre en la Plaza de ías Tres Culturas, en Tíateíotoc, e! 2 de octubre efe 1968). *Bn un* texto de agosto de ese año, titulado "La nacionalidad de ías ideas", García Ponce denuncia que «es ia *iníer/ención* de los supuestos representantes deí orden ía que ha traída el desorden» (1,216, Subrayado mío). En *Crónica...*, sin embargo, tocia referencia explícita a la realidad fue

suprimida, sí bien hay, como en todo arte, *intervención* de elementos reales. Las Olimpiadas no son las Olimpiadas, sino el Festival Internacional de la Juventud y, no obstante, es *lo mismo*. Además, dice García Ponce, no sin ironía: «el Comité Olímpico de *Crónica* es una copia de la *Acción Paralela* {*Para Heidegger*} en *Si hombre sin cualidades* de Robert Musil. Y Evadio Martínez es una versión mía del general Von Bordwehr. Como ves, yo siempre copio a otros». ⁸¹ En la novela de Musil, la Acción Paralela -considerada en los círculos patrióticos como anti-fascista y cuyo director es Heinrich Heidegger - es un personaje gobernante de Kakania. Von Bordwehr, por su parte, siente una gran inclinación por Diótima e incluso se llega a espiar cuando ella está con Arnheim, ⁸² como Evadio espía -aunque desde un árbol- a su pareja por la que siente también gran inclinación. No obstante, como afirma José Antonio Lugo, Evadio representa el mundo oscuro de lo irracional y en ese sentido nos recuerda más bien al asesino Moosbrugger, de la novela de Musil. ⁸³ Así como Humberto Monsorio-Durcún compara a Esteban con Ulrich, a Berenice Faisehooch con Diótima, al Festival Mundial de la Juventud con la Acción Paralela (recordemos que tanto Berenice como Diótima manipulan las respectivas empresas de carácter político-social); a la pareja Enrique Alcocer-Francisca Pimentel con Waite y Ciarisse, a María Elvira con Bonadea y a Evadio con Moosbrugger, Juan Peñiczer, *en su* considera a *Crónica* como «una historia de desdoblamiento expresada mediante un discurso que también se desdobla», ⁸⁵ asocia a Ulrich con Esteban (en ambos es notoria la ausencia de cualidades) y al Cortés Leinadori con el arquitecto Pérez Manrique (por su capacidad para inventar y emprender grandes proyectos patrióticos). ⁸⁶

Pero la injerencia (o parodia, entendida así como un homenaje antihomero) de Musil en *Crónica*... va en su dirección. Bastó un ejemplo: en *Si hombre sin cualidades*, Ciarisse enloquece y termina recluida en un sanatorio, donde diversos locos, a quienes ella toma por personajes distinguidos de la historia, surgen de ella (cfr. VNA-1, 108-109). Lo mismo ocurre con María. En el capítulo "Los reinos fronterizos", *Crónica*... Tanto el doctor Raygadas como el doctor X

⁸¹ - Roberto Vailarino: cp. *cit.*, p. A,

⁸² - Cfr. *Si hombre sin cualidades*, íd., pp. 64 y 101.

⁸³ - José Antonio Lugo; "La celebración de *Crónica* en la obra de Juan García Ponce". p. B.

⁸⁴ - José Antonio Lugo; "La escritura como pasión y mito" en: A. Pimentel (ed.): *op. cit.*, p. 183.

⁸⁵ - J. Pellicer: *Crónica de la ironía. Leyendo a García Ponce*, p. 247.

⁸⁶ - Cfr. *ibid.*, p. 177.

ignoraban los abusos sexuales que se cometían con ellos. Además, María Elvira, y también Francisca Pirmenté, creen que son la reina de Navarra y Santa Teresa de Ávila (o de Jesús) (cfr. Gl-II., 333-334), dos ilustres personajes históricos. El tema de la locura y el ámbito del manicomio se repetirá en *inm&cu!ada...*, donde la protagonista, en complicidad con Amolfo, llega a aceptar ser una prostituta para los locos.

Otra obra que tuvo gran injerencia en *Crónica...* es el *UHses*, de Joyoe. Es monólogo interior de Esteban, que da inicio a la novela, posee, como el mismo García Ponce lo ha hecho *not'es*, un notable y d&lib&rsdís sim'Sttia con \$1 monólogo *úo f&ioíy B&ooni*, que da fin &. *UHSBS*.⁶⁶ De hecho, *G&Ycn/ca...* concluye también con un monólogo de Esteban, quien yace acostado, como en el primer monólogo, sobre la cama, pero en esta ocasión con María Inés dormida a su lado. Entre ambos monólogos transcurre toda la novela.

Siguiendo con *Oúniao...*, el presidente Díaz Oída, cuyo nombre jamás se menciona, es descrito de un modo magistral en el capítulo XXVIIH, titulado "Dificultades imprevistas":

...para aquel entonces el rostro de la Revolución era el de un abogado con gruesas lentes que parecía tener hacia afuera su propia calavera mostrando una inconcebiblemente profunda hilera de dientes aun sin hacer ningún gesto (OH, 37*4).

A continuación se nos describe su trayectoria política, su inercia en la adulación hacia su partido. El narrador lo representa como un «mandril con lentes de miope, la calavera hacia afuera y el cuerpo enclenque con el pecho atravesado por la banda presidencial» (Cl-li.396) y como «sinistro mandril» cuyo «pseudoinforme» a la nación encubría una serie de amenazas (cfr. Cl-li, ^/).

Hay otros personajes reales que intervienen en la novela y cuyos nombres han sido alterados. Por ejemplo, el arquitecto Aurelio Pérez Manrique, encargado del Proyecto cultural del Festival Mundial de la Juventud, es en realidad Pedro Ramírez Vázquez, encargado de la Olimpiada cultural.⁶⁶ García Ponce revela otras dos identidades: su amigo Huberto Batís se convierte en Heriberto Boiaftos, y Beatrice Truefoot, en Serenice Fstlseblood:

67. A propósito véase Juan Delfino, *El placer de la novela: Lavando a García Ponce* (p. 118). Además el crítico enumera sus afinidades y oposiciones entre arribos monólogos. En el mismo libro, Peñiczer también ha *cor&ip&íw&ao* el b&icio de Of&oes con un pasaje de *Ciúniao...* (tftt. p. 202),

68. - Cfr. Alejandro Toledo: "García Ponce y el 88", p. 52.



Huberto y yo trabajamos en el Departamento Cultural de las Olimpiadas a las Ordenes de la Beatrice Truefoood, quien no tardó en ser amante de Huberto y como él, reaparece en mi novela *Crónica de la intervención*. Huberto se haría Herónimo Boiaíte y Beatrice Truefoood, Berenice Fesebiood, y juro que aunque o porqué es muy guapa, ésta es su verdadera naturaleza (PLA,144).

Para Juan Pellicer, el modelo de uno de los personajes secundarios de *Crónica...*, Diego Rodríguez, es José Revueltas.⁶⁹ Por su parte, [la escritora Inés Arredondo, que participó también en el Córrate Olímpico, aparece en *CrónicaCB.*, como Francisca. B nombre de su abuelo, a quien quería mucho, era precisamente Francisco. Además, Arredondo tuvo que ser internada en hospitales psiquiátricos, y García Ponce quien la internó por primera vez⁷⁰

En *De anima*, cuando los personajes almuerzan en el jardín con Paloma desnuda, se trata, para Enrique Mercado, de la representación doméstica del cuadro *Déjeuner sur l'herbe*, de Manet⁷¹ donde la mujer, desnuda, domina el centro de la escena, y los demás están vestidos.

Inmaculada... también está llena de homenajes a sus artistas favoritos: «las piernas largas y delgadas e inmaculada -afirma José Antonio Lugo- recuerdan a la *Kaíta Usará* de Batitius, el Amutto de la clínica del doctor Baliester, robusto y vestido de blanco, a la figura que preside el famoso cuadro *La rué*, del mismo pintor»⁷² para citar sólo dos detalles. Rocío Barrionuevo compara a inmaculada con el estudiante Töriess, de Musit, en cuanto a su actitud hacia la vida: «Cuando se le pregunta a inmaculada qué desea nacer en la vida, ella responde; "Nada, no creo que se tenga que hacer nada". Tal es la visión de "Ríriosa que podría completar la frase con la suya: "Las cosas simplemente pasan; MB es la suma de la sabiduría"».⁷³

Los referentes o inintencionales son lo que García Ponce denomina «sistema de revelaciones / ocultaciones»; o sea la complacencia del escritor en poner en su obra cosas que son totalmente suyas; «lo que para el escritor es de pronto una cosa personalmente obvia, resulta totalmente acuita dentro de la obra».⁷⁴ Pero finalmente, el descubrir los modelos reales o ficticios en una literatura básicamente intimista como la de García Ponce, pasa a ser un dato más curioso que

^m.- Cfr. J. Pellicer: *op. al*, p. 29.

⁷⁰.- Cfr. Claudia Aibsrán: *tune menguante. Vida y obra de i. Arredondo.*, pp. 184 y 222.

⁷¹.- Cfr. "García Ponce: el regreso a la ciudad, la persistencia del oficio", p. 79.

⁷².- "Inmaculada o los amores de Juan García Ponce", p. 7. Véase también "El simulacro de la inocencia", p. 15.

⁷³.- "Inmaculada", p. 11.

⁷⁴.- Carolina Caicedón: "Una entrevista con Juan García Ponce. Sobre ¿, 187?". *op. cit*, pp. 17 y 18.

verdadera mente revelador: «Los escritores de ficción siempre usan modelos, tanto personas como lugares» (PLA.128). Lo importante es que el autor ha navegado en la imaginación, pero para ello hizo falta, como diría Blanchot el «tiempo de la navegación real», donde el "presente" repite el "pasado", pero a la vez el pasado se abre a porvenir que está ensayando «para que todo cuanto suceda siempre vuelva a suceder»,⁷⁵ como ocurre en la citada novela de Bloy Casares, en la que el protagonista altera la repetición para acceder al mundo de las imágenes y con él mismo acto.

El carácter de la representación en García Ponce le confiere primacía a la imagen plasmada a través de la descripción, así como a las diversas imágenes conceptuales plasmadas por el discurso reflexivo, lo que hace de las novelas más importantes de este autor textos híbridos donde la narración y el ensayo dialogan constantemente. El arte «firma el escritor» puede ser/ir a dos amos; se elige la materia, la intensidad y la sensualidad, la razón y los instintos» (HV/36). Pero si provisionalmente tomamos como objeto de análisis los puros elementos narrativos y descriptivos. ¿podemos concluir entonces que se trata -con todo y su *híbrido*<> de una literatura realista? Según Blanchot, Rousseau descubre que el poder de la literatura no radica en la representación sino en la fuerza de la inspiración creadora. La representación implica una especie de «puesta en la vida» de las representaciones; hacer que pasen del reino de la ficción al reino de la realidad. La literatura «no es un simple engaño, es el peligroso poder de ir hacia lo que es por la infinita multiplicidad de (o imaginario)». ⁷⁷ La realidad es la negación de lo no real. Pero mediante lo imaginario negamos y a la vez nos acercamos a una porción de la realidad ese término tan vago e inabarcable, puesto que sólo podemos percibir o aprehender una porción. Finalmente, el artista no reproduce la realidad, sino que la recrea reuniendo todos los elementos para hacer una obra convincente y, en su esencia, una representación simbólica en tanto que no descansa en la realidad en bruto ni en la mera psicología de los personajes, sino que sugiere diversas lecturas. Dice Proust, citado por García Ronce: «el arte no

⁷⁵.- ver también Blanchot *El libro que vendrá*, pp, 22 y 23.

⁷⁶.- *ibid.*, p, 5(5).

⁷⁷.- *ibid.*, p. 111. *ibid.* subrayado en el original.



reproduce lo visible; hace visible» (CRU13G. Cfr, también AL35), El artista lleva a cabo una búsqueda estética, pero como lo que crea va más allá de la forma, sus imágenes y palabras pueden, además de producir una emoción estética, suscitar la reflexión en torno a la vida.

Más que el tén'ino 'YssBsts'¹ aDhosdo s IB nsrrstivs efe GÜÍGÜ Pones, pnsfero si terreno "vitalista" en el sentido de que es la vida y su relación con el arte la obsesión principal de este autor, para quien uno vive siguiendo sus emociones, de acuerdo con una escala de Intensidades y no sólo se identifica con conceptos religiosos, sootijos o políticos (véase T.2\$9). Así como Ponce en ms. entrevista de 1974- es como el amor. Después de todo escribir es una forma de vivir. Y de vivir en el campo de una intensidad particular desde la cual todo parece mostrarse «más vividamente», y más adelante confiesa que antes, hace veinte años, hubiera dicho con placer que era un autor pesimista; pero que ahora «Con mucho mayor placer y una infinitamente más grande seguridad, te digo: "Soy un autor optimista". Definitivamente optimista: sólo creo en la vida, sólo quiero la vida, nada más me interesa afirmar el valor de la vida».⁷⁸ Para el caso de *inmaculada...*, la literatura nunca ha dejado de ser una experiencia radicalmente vital. En un texto más reciente, ya con una clara conciencia hasta cierto punto ecológica, confirma ese apego a la vida: «No he perdido el gusto por la vida, aunque, ¿puede llamarse vida a lo que nos ofrece el mundo en el estado en el que lo tenemos?» (ACA.1), o: «¡Las signos del progreso! Nada se desperdicia, todo debe ser utilizado como siempre» (CU/16). La crítica también ha percibido este vitalismo, si bien Moreno-Duián, además de ironía, percibe un claro pesimismo en *Crónica...*, ya que se trata de un relato que representa la liquidación de las ilusiones individuales y colectivas, y que, además, sentencia la agonía de una generación.⁷⁹ Los ejemplos claves para sustentar tal aseveración son evidentes: Fray Alberto, que se suicida; José Ignacio, asesinado en manos de Evocío; Anselmo, que viaja a Japón para convertirse en monje, pero se percata de que eso es imposible y retorna, y Esteban, "hombre sin cualidades", No puede faltar la masacre de civiles. Sin embargo, la visión de la obra es más irónica y esperanzadora que pesimista (confróntese, por ejemplo, la parte final, en la que el flujo de la conciencia se casa con el elemento meta-literario). Otros críticos se han centrado más en el vitalismo del autor yucateco.

⁷⁸ Jorge Irujo: *op. cit.*, pp. 28 y 29.

⁷⁹ Cfr. "Juan García Ponce: la escritura como pasión y júbilo", en: A. Pereira (ed.): *op. cit.* p. 186.

Así; Juan Coronado, en un texto sobre *De animz**, advierte que todos los narradores de estos autores «tienen el mismo aienio de ebriedad vital». ⁵⁵⁰ Carmen Soullosa, en un artículo sobre *inmaculada...*, afirma que desde *qia* la profanista se *®r\$%i%* cía qije su madre murió poco después de que ella naciera, no quiere entrar al territorio de la muerte: pero a *ænpfo*, no sube a la motocicleta con Gabriel, quien esa noche se mata en la carretera, pero además rehuye el incesto con Alfredo; «B *Que* vence la muerte es inmortal [...] inmaculada sustituye el espíritu y la *intekjgncl?*». DOF *ÍB*. o[^]mo f. i *DroíCkfe*; toci3 oontr *ñ miisrIB Í..A Ls*, oñims? como único camino es la defensa ante la muerte» ^{^1} José Antonio Lugo asegura que es el amor a la vida el que mueve a los personajes masculinos de García Ponce a acceder a la vida por medio de la belleza de la mujer. ⁹² Para Oasiie Goidin *jnnwcuJar^*,... o*: imple, quizá con mayor ídosoaro» en las obras anteriores del autor, con el propósito de «valerse del arte para afirmar la vida». ^{8^} Alberto Constante declara que las novelas de Carola Fonue «parecen entrar al movimiento de la intensidad de las fuerzas de la vida que sólo se alcanzan cuando se ha experimentado la profundidad erótica». ⁸⁴ Graciela Güerrimo hace notar que tanto en *La cabana* como en *Le invitación*. *OróniOCL*, y *Oi5 BniYiñ*. *ÍIS n'iu&íte* «SG tr^bSijs closcte *IB d^scipañción ú&\ cüwi'po* [...] so *csñiGüü* como un no lugar [...] Este agujero en la trama de estas novelas precipita el final». ⁵⁵ Corrió venidos, no hay un regodeo con la muerte: es *f?(f?rpento fanático ft*?poiitem#nte* se *c(i)fte!ve* en el torrente vital de la narración, dejando un hueco: el hueco que deja Marifina, R (de *La chifetón*) o Gilberto, pero un hueco en el que el narrador no puede introducirse. Por último, José Emilio Pacheco, como poeta, intuyó también este vitalismo, simbolizado en la presencia del árbol en su poema titulado "Juan García Ponce", de lo que transcribo las versas: ((Pero cada año el árbol invencible Romee. / Es la victora de la vida en esta ciudad de muerte» ^m

El arte y la extraordinaria carnalidad de la mujer son vehículos para acceder a la vida. Leerlos en *C-rónicB...* que tanto Mariana como ífela *!néñ* bastaban para afirmar la vida siempre y

⁸⁰ - "De *Qnini&t, úe Jum* García Ponce: la carne del espíritu", p. 12.

⁸¹ - Carmen Soullosa: "Inmaculada o los placeres de la inocencia, de Juan García Ponce: una lectura moral", p. 40.

³² - "Una celebración de la vida en la obra de J. García Ponce"; p. 4,

^{s3} - "El arte del buen amante", p. 39.

^{ñl} - "Juan García Ponce o la inmovilidad de lo erótico", p. 42.

⁸⁸ - "CfóuCB d& fe /f'fcvv^/ic/o/i: es *çj;Sij3Uiki ck- ut ja &f;ojUf;f"&* on: A. í-ei'ñ'a (ed.): *op. cit.*, p. 171.

^{8^} - En: Annando Pereira (ed.): *op. cit.*, p. 68.

cuando ésta sólo se hiciera presente en el espacio que sitas creaban» (Cí-il.380), lo que significa que cualquier espacio ajeno al arte -porque la mujer, como reiteraré en otra ocasión, representa también al arte- es una falsedad. Más adelante se insiste en que la realidad «no era más que una ficción» (Cí-if.380). Para inmaculada, por su parte, la cosa es realmente sencilla: ¿en qué consiste la vida? En esperar si la vida, le dice a su hermano (oíu,75). Y así se entrega al misterio de la vida como *qum*) se abandona sin ningún plan preconcebido. La poética de (García Ponce- ss entonces viisist? por^u# es la pasión VB qJ? niu^w? todo, inefuse fes ictess. conio quiere Heruy MMier «Las ideas tienen que ir unidas a la acción; *si no hay sexo ni vitalidad en ellas no hay acción*, Las ideas no pueden existir solas en el vacío de la mente. Las ideas están relacionadas con la vida». ⁸⁷ La poética de García Ponce es vitalista no sólo porque actualiza, hace presente la vida imaginaria que plantea y plasma las contradicciones y alegrías de un modo consistente, verosímil, desde una óptica personal, sino también en el sentido de que su temática central -la relación erótico-amorosa- es producto del *deseo creativo* y, por lo tanto, de la nietzschiana *voluntad de vida*: el amor, el erotismo -dice García Ponce-, nos hacen perder y destruyen nuestra identidad. Identidad que a mí no me importa. Me importa destruir la muerte, me importa la permanencia del mundo a través del mundo». ⁸⁹ Para Henry Miller, lo que sostiene esta relación sexual, ⁸³ y aunque esta satisfacción sea producto de una amarga experiencia, el mismo autor no duda en aclarar que «the brain is in the heart». ¹⁵⁰ El mundo (ibe ovanafi woiHJ) al que Henry Müller se refiere en *Trópico de Capricornio* es un mundo donde hay una resurrección de las emociones, donde la libertad sexual fluye precisamente porque es el «producto de un ritmo de vida» y no sólo un ritmo de muerte; mundo de aquel que, por el contrario, emana un deseo de vivir a toda costa. ⁹¹ El "Sí" de García Ponce es el mismo "Sí" de Henry Miller: «nada puede combatir a un hombre *oye* dice *¡Sí!*», que a su vez es el "Sí" de Nietzsche. Se trata de una narrativa que, como dice Ángel Rama, «nace de un ejercicio hedonístico», ⁹² ya que aunado al placer de contar se hallan los diversos

⁸⁷ - *Trópico de cáncer*, p. 214- Subrayado mío.

⁸⁸ - Nedda G. de Anhaic *op. cit.*, p. 63.

⁸⁹ - «What holds the work together [...] is sexual intercourse». *Tropic of Capricorn*, p. 174.

⁹⁰ - *op. cit.*, p. 260.

⁹¹ - *op. cit.*, p. 252.

⁹² - "El arte intimista de Juan Garsá Ponce", en: A. Perdra *op. cit.*, p. b4.



embargo, considera a García Ponce como un «irracionalista» y afirma, sin argumentar su juicio, que ese irracionalismo *no debe* ser confundido con el vitalismo de autores como Henry Miller,⁸³ afirmación con la que no caricuerdo, en parte, por todo lo dicho anteriormente y, en *pnúe*, porque, como dice el mismo García Ponce: «Busco los elementos irracionales pero mi arte no es irracional, no celebro lo irracional sino que lo acepto como una de las claves que pueden conducirnos a la verdad sobre el hombre en el terreno de *la* razón». El escritor utiliza las fuerzas irracionales y el instinto y el sentimiento como una fuerza de movimiento, pero no como una fuerza de irracionalismo, sino como una fuerza de vida. ¿Qué sucede entonces si autor yucatecos inicialmente «*vida y lo que es el placer: el deseo, la seducción, el erotismo, la razón, la irracionalidad... todo junto, en un equilibrio orgánico controlado por la fuerza de la vida*». García Ponce lo razona en diversas ocasiones. Veamos algunos ejemplos: «No relacionen el arte con la muerte sino con la vida»,⁹⁵ «yo sé que en la vida [...] Nada existe más allá de la vida. Si se piensa que la vida es aburrida entonces la literatura que se haga será aburrida. Se debe hacer literatura divertida porque la vida es divertida [...] Se escribe por sobreabundancia»,⁵¹⁷ y también: «la vida fuera del tiempo del arte niega la vida temporal del hombre; el arte se hace para glorificar la vida, para establecer un lenguaje cuya absoluta independencia muestra que el hombre alcanza la vida cuando ha muerto, ocultándose en la forma, que lo convierte en una pura manifestación espiritual, desorientada de lo irracional y del instinto». Muchos otros pasajes se podrían citar. Lo importante es que el arte desaparece, pero queda el arte como la vida atrapada, restando a la fugacidad de las apariencias reales. Es fundamentalmente la relación con la vida, la particular percepción de la vida que ha llevado a García Ponce a la literatura y no solo la relación con la literatura. En otras palabras, su arte, producto de la energía vital del anhelo de autoconciencia, es la misma inocencia de la vida convertida en palabras. Para este autor el arte se asume, pues, a la vida (cfr. CE, 160). El arte de García Ponce se erige entonces como una afirmación de la vida en su totalidad y es una invitación a vivir: «Toda gran obra de arte

⁹³ - "El arte interior de Juan García Ponce", en: A. Pepita (ed.): *Op. cit.*, p. 56.

⁹⁴ - Citado por Huberto Batis. "La obra literaria de Juan García Ponce", en: A. Pereira (ed.); *op. cit.*, p. 73.

⁹⁵ - Véase ASÍS, *op. cit.*, p. 4.

⁹⁶ - Véase *op. cit.*, p. 15.

⁹⁷ - Javier Arando *op. cit.*, pp. 25 y 26.



con esa pura representación sobre cuya cambiante sustrato encontraremos la nuda vida humana de la vida» (ORU.327). Pero, ¿ha sido esta visión de *continuidad vitalista* inherente a la totalidad de la obra de este autor? Él mismo advierte un cambio de su visión del mundo, Los relatos de *La noche* (1963) están animados por una visión del mundo que puede y debe considerarse negativa» (LN,44). Ni el final de los tres relatos e precisamente "teji2" ni hay solución a los conflictos. Los tres son: "El suicidio" (en "Amsis"), "El amor" (en "La noche") y "La locura" (en "La noche"). Según García Ponce, a partir de sus siguientes obras, *sin abandonar sus preocupaciones*, se ofrece «otra visión del mundo», y poco a poco llegará a la convicción de que el oficio de escritor «debe aplicarse a mostrar la bondad de las formas de vida condenadas por la sociedad. por la moral [...] Um obras recientes se apartan de *La noche* en otros sentidos (i.M,44. Sutifayadü mío). Es esta *bmd&ct* es impulso de vida que sus personajes principales demostrarán haciendo visible el hecho de que ciertas conductas sexuales no son

Los *textos* y *la* *juoidez* son *tüsrfibién* *liri* *rasyo* *cló* *vlóisnio*. *lis* *cófto* *clue* *lí* *autor* *yucsteo* *hace* *vísitrfe*, casi palpable lo que relata, y que por tanto los fenómenos o apariencias de su *gnuncio* *narrativo* son dueños de su espacio. Pero el (sensualismo, aunque extremado, no está sortario: va acompañado precisamente de un pensamiento, de una reflexión muchas veces de carácter **dialéctico**, cuyo movimiento va de un concepto a su contrario para establecer una suma, así como *m* hombre o *um* mujer gracias al deseo que los impulsa, se dirigen a *otro para* establecer *iü-m* relación erótica. El lenguaje en García Ronce aparece como un juego dialéctico en *coníTSDüntü* con la descripción de los gestos corporales; *!\$* rerepresentación de lo irracional aparece desde el discurso racional. Espíritu y materia son los extremos de los que, a *ms* *clé* *cuentss*, trata el presenta ensayo. *D^* *h^cho*, *pñtB* (*BBXOIB*. Ponoc *lc?* *clós* *ínrstnjnient.os* *cijje* *pos* *só* *í* *3* *novssHi* *p>8st* *invento* *poStbílicúicúiss* *QU®* *nos* *proporó* *OiiGn* *nu6V8S-* *ínia* *OGncs* *dsl* *t'íombr®* *sor*: *precisameníB* *el* *cuerpo* *y* *el* *lenguaje* (*maieria* *y* *espííitu*). Como *locío* *cefitru* *y* *toda* *oo* *nes* *en* *esa* *\$e* *han* *ausentado*, *el* *o.ierpo* *pasa* *a* *s'er* *la* *Única* *garantía* *de* *la* *realidad* *individual*. *En* *cuanto* *al* *lenguaje*, éste comunica la vida del cuerpo con la *conciencia* de esa vida (CÍT.HV^SÜ). En la *nsnativa* *de* *CSatúia* *Ronce*, pues, existe la *ombifiación* *ecju&bracia* *de* *l&* *represíniación* *de* *los*

cuerpos, de los objetos, y el encadenamiento lúcido -y cíclico- de las reflexiones, En este sentido, para el sujeto que nos ocupa es también imposible separar el arte de un fenómeno humano (cfr. HV/18). y esto coincide con la visión de Johan Huizinga en *Homo ludens*. Una buena parte de su obra, además, no está exenta de ironía: «Mi última novela, *Crónica de la intervención* [...] -afirma en una entrevista* de 1976- es profundamente irónica. A mí [...] me salva la ironía. Considero que la ironía es la salvación del hombre».⁹⁸ La misma aplicación y conceptualización del término dentro de su obra *¿Soy irónico?* sí como la de, por ejemplo, el mismo autor. Al recordar a este autor poco conocido, Hsrlritio Von Doelerer, García Ponce asegura que el grito recurso válido es precisamente la ironía, pues mediante ésta cualquier mentira puede poseer el valor de la verdad: «la ironía no demuestra que todo es juego y lo importante es el juego en sí» (VNA-H/128). En la ironía, en efecto, hay un desdoblamiento del sentido, ya que las palabras adquieren un doble significado y quien lee o escucha sabe que el irónico desea decir otra cosa que lo que expresa de forma literal. Para Juan Pellicer es precisamente la ironía la que «anima prácticamente todos los aspectos de la narración en *Crónios*... Incluso *¡lega* a proponer que esta novela es una categoría de la ironía», sin descartar otras posibles lecturas.^{**9}

Todo esto nace de la obra de García Ponce una zisra dinámica aun en la repetición constante de sus obsesiones; estática aun en la movilidad infinita del deseo. En otra entrevista, dice el escritor que una escribe «porque quiere encarnar, poner en lenguaje un cierto núcleo central que obsesionen que son las que te llevarán hacia la literatura para hacerlas aparecer y esto se repite continuamente porque es poco probable que tus obsesiones cambien».¹⁰⁰ Ese núcleo central está conformado por el arte y la vida, la intimidad y el placer, el erotismo y la reflexión. El hombre, como animal contradictorio y patológico, se mueve en la vida como la misma naturaleza en un sentido ritual, reiterativo, pero también por la interminable interacción de los contrarios. Finalmente el arte no se hace con el objeto de glorificar al hombre, sino «para glorificar la vida» (SYV/MQ),

Para concluir este primer capítulo, sólo desea agregar que, como el "engaño colorido" en tanto representación artística es un concepto ubicuo -casi tan ubicuo como la presencia femeni-

⁹⁸ Elena Poniatowska: "B sufrimiento no conduce a nada, dice Juan García Ponce", p. G.

⁹⁹ - Cíñ *JiWi'n* Peñuor op. cU., pp. 248 y S&

¹⁰⁰ - E. F-oniatcAVBka: "Uno escribe ¡xírcitse *múem* encarnar. Juan García Ponce", p. 6.

ns- 6ji t© obrs, d© Gsr-cís ibones, tendeeé *srisvitebíGHiGníc*- C|UB voSvsr a él uns y otrs ves, roíe-
rario, repetirlo incert&ndoía *como m* elemeMLo también fundamentai en otros niveles de mi lectu-
ra del autor de *Crónica* tée fe *tntGtv&nción*.

CAPÍTULO SEGUNDO:
¿EROTISMO, AMOR O PORNOGRAFÍA?

Tu cuerpo
derramado en mi cuerpo
visto
desvanecido
da realidad a la mirada
Octavio Paz: "Blanco".

+

Volvamos a la pregunta inicial del capítulo anterior: ¿cuál es el carácter de la representación en las narraciones del autor que nos ocupa? Trataremos ahora de responder desde un enfoque *temático* general, asumiendo los asuntos que más se destacaron en el conjunto del contenido de los textos, pues las representaciones en García Ponce no sólo son -como en cualquier obra de arte- un "engaño colorido". En otras palabras: ¿de qué tratan las obras de este autor? ¿Son narraciones amorosas, eróticas o pornográficas? ¿O acaso contienen elementos de los tres discursos, con un mayor énfasis en lo erótico y lo pornográfico? Esta última parece la posibilidad más sensata, ya que siempre es más fácil calificar una obra de "híbrida" para ahuyentar toda definición. Sin embargo, creo que es mejor delimitar el carácter de cada uno de los tres discursos -el amoroso, el erótico y el pornográfico-, si es que realmente son tres. Pero antes que nada es necesario advertir que estos aspectos se enfocarán desde un punto de vista literario, es decir, como *discursos* o representaciones elaboradas por medio de signos verbales, y más adelante desde una perspectiva psicológica.

-ii-

Es difícil imaginar a personajes como Mariana, Paloma o Inmaculada exclamando, como Werther: «Me abismo; sucumbo...» por un amor no correspondido. Lo que Auerbach llama «esquema platonizante de la señora inasequible»¹ es inexistente en García Ponce. Al contrario, a menudo hay una manifiesta y constante disponibilidad sexual en la mayoría de sus personajes

¹. *Mimesis*, p. 137.

femeninos, lo que hace que las relaciones que mantienen se salgan del estereotipo de la pareja enamorada. Al no estar establecidas, al desplazarse de un individuo a otro, las mujeres responden al deseo que ellas mismas propician: el deseo que otorga al objeto un valor que en sí mismo no tiene. Además, el sujeto adquiere conciencia de su deseo en la imagen del otro. Cuando la mujer descubre sus cualidades físicas obtiene una ventaja sobre la intelectualidad masculina: al tratarse como objeto debido a los cuidados que ella misma se otorga, provoca –consciente o inconscientemente– el deseo. A diferencia de Inmaculada, Paloma deja claras constancias del cultivo de su propia persona en su *Diario*. El cuerpo femenino, seductor, se transforma –en el seno de un mundo aparente– en signo del deseo, pues si el deseo y el sexo como tales pertenecen al orden de lo natural, la seducción es del orden ritual y simbólico, donde aparece la incitación sexual, directa o indirecta, no sólo por medio de la palabra, sino también de los gestos y la mirada: «*Seducir es morir como realidad y producirse como ilusión*»,² dice Jean Baudrillard. Y aunque este autor minimice la importancia del deseo y coloque a la seducción en un plano superior, hay que advertir que en realidad se trata de una dicotomía dialéctica. Si en la seducción hay producción de ilusión, el deseo *produce realidad* y nunca carece de objeto al formar con éste una unidad. El deseo, como el arte, puede poseer mecanismos de seducción que nos envían de la realidad a la ilusión. Ahora bien, al ser justamente el hombre el productor de las leyes y del arte y siendo el sentido original de "producir", "hacer visible", "hacer aparecer" o "materializar lo que es del orden del secreto", García Ponce coincide con Baudrillard, para quien la fuerza masculina reside en producir, evidenciar, revelar, mientras que la femenina en seducir, retirar algo del orden de lo visible.³ Es la mujer la que detenta la seducción, por lo tanto el centro de atracción alrededor del cual se inaugura y fundamenta el ritual erótico en el mundo de lo imaginario. Insistiré en esto en otros capítulos.

Por todo lo anterior resulta entonces innecesario remitirnos a la concepción del amor occidental como amor *trágico* o imposible, analizada por Denis de Rougemont en *El amor y Occidente*. El discurso amoroso en García Ponce no posee vínculos claros con el discurso amoroso del romanticismo y, aunque se llegue a operar la idealización de la figura femenina, no se trata -

2.- Jean Baudrillard: *De la seducción*, p. 69. Subrayado del autor.

3.- Cfr. *ibid.*, pp. 9, 22, 27 y 38.

como lo llega a proponer Alberto Espinosa en un artículo sobre *De anima*⁴- de una operación vinculada con el romanticismo o concebida por el *amour courtois*; tampoco por la llamada "cristalización" productora del "amor-pasión" propuesta por Stendhal en *Del amor*. De ningún modo se busca conquistar la singularidad, la *atopía* de la relación de pareja a la que se refiere Roland Barthes en tanto que una imagen responde a la especificidad de *un* deseo en particular.⁵ La narrativa de García Ponce surgió en medio de la llamada Revolución Sexual de la década de los 60. A este tema volveré en el capítulo siguiente. Lo que se debe destacar por ahora es que, por un lado, prácticamente no hay obstáculos (tíos enfurecidos, familias rivales, impedimentos de clase social...) para la siempre relativa realización del amor -ya que el amor como absoluto es irrealizable, es un imposible prohibido por la realidad-, y por otro hay una apertura en el deseo, apertura que en general no contempla la especificidad o exclusividad: el deseo es voluble, inestable, busca la novedad.

Los sentimientos de posesión física exclusiva, es decir los celos, son prácticamente inexistentes. Para Martínez-Zalbe «La esencia de Gilberto es la hospitalidad, por eso los celos y la suspicacia serían absurdos».⁶ Esta aseveración vale para prácticamente todos los personajes masculinos importantes en la narrativa que nos ocupa. Nedda G. de Anhalt coincide en que los celos, en García Ponce, de hecho no existen «a excepción, tal vez, de Eduardo con Marcela en *El libro* o de M en *El nombre olvidado*».⁷ También Armando, esposo de Paloma en *De anima*, siente celos retrospectivos. Pero Paloma lo engaña con Ricardo y, finalmente, Armando, que vive en tensión, no es un personaje importante: fue desplazado por el movimiento vital de Paloma. Por su parte, el hermano de Inmaculada siente celos a causa del comportamiento de ella, pero no porque la ame, sino por su machista voluntad de sojuzgarla, de poseerla. Hay que recordar, además, que Eduardo y Marcela, en *El libro*, finalmente se separan, lo que significa que no hay una continuidad en la realización del amor. Otro caso de celos es el de Evodio Martínez. Este chofer-voyeur se había posesionado de la esposa de su patrón a través de una mirada deseante y, celoso, asesina a José Ignacio y huye impunemente. Los celos, fuera de estos ca-

⁴ - Cfr. "De anima de Juan García Ponce", p. 40.

⁵ - Cfr. *Fragments de un discurso amoroso*, pp. 42 y 43.

⁶ - *Op. cit.*, p. 62.

⁷ - "De anima, de Juan García Ponce: todo igual, pero diferente", p. 12.



sos, prácticamente no tienen cabida en esta literatura, y cuando aparecen en algunos instantes no suelen destruir o alterar a largo plazo el desarrollo de los personajes. Siguiendo a Freud como arquetipo de "normalidad", dice Barthes: «Rechazar los celos [...] es pues transgredir una ley».⁸ Pero esta no será la única transgresión del discurso amoroso en García Ponce. Para comprobarlo asumamos las siguientes apreciaciones. Gilles Deleuze, en un ensayo sobre Proust -donde los celos poseen un destacado papel- afirma: «Enamorarse es individualizar a alguien por los signos que causa o emite», y más adelante: «Amar es tratar de *explicar, desarrollar*, [los] mundos desconocidos que permanecen envueltos en lo amado»;⁹ en otras palabras, *centrarse* en un ser y tratar de descifrar los signos que emite. Octavio Paz, por su parte, establece una diferencia entre el amor y el erotismo: «el amor es una atracción hacia una persona *única*: a un cuerpo y a un alma. El amor es elección; el erotismo, aceptación. Sin erotismo -sin forma visible que entra por los sentidos- no hay amor pero el amor traspasa al cuerpo deseado y busca al alma en el cuerpo y, en el alma, al cuerpo. A la persona entera».¹⁰ Es posible hallar este amor en la narrativa de García Ponce, pero con una variante transgresora: no suele excluir el erotismo con otros y, por tanto, al excluir la posesión y los celos, hay un predominio del cuerpo sobre la conciencia, la cual, según el autor de *Inmaculada...*, está efectivamente desligada del cuerpo: la fuerza sexual, mediante el desarreglo, el desorden que produce en la conciencia, nos convierte en *otros* y no en sujetos u objetos exclusivos de un mismo sujeto u objeto: «cediendo a la animalidad de los cuerpos se encuentra el amor. Y lo que es más, se vence a la muerte».¹¹ Al destruir el carácter único y personal de la conciencia y dejar actuar al puro cuerpo el amor se transforma en una fuerza impersonal: no se trata de un amor absoluto y exclusivo. Como lo ha advertido Martínez-Zalco, es a partir del divorcio de su primer marido cuando Claudia, en *La cabaña*, cobra conciencia de su cuerpo.¹² Lo mismo ocurre con Paloma. Para estas mujeres, ser el centro erótico implica alejarse del orden establecido, porque sólo así se elimina el concepto de "dueño" o "propietario" y se accede a lo ilimitado.

⁸ - *Op. cit.*, p. 57.

⁹ - *Proust y los signos*, pp. 15 y 16. Subrayados del autor.

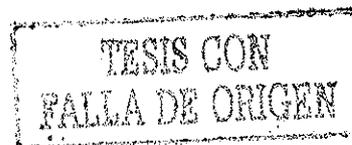
¹⁰ - *La doble llama. Obras completas, 10: Ideas y costumbres II: Usos y símbolos*, p. 229. Subrayado mio.

¹¹ - Jorge Ruffinelli: *op. cit.*, p. 27.

¹² - Cfr. *op. cit.*, p. 19.



Ya en *La casa en la playa* (1966) Elena quiere sólo a Rafael y éste acepta que ella sea ella misma (cfr. CP.244,249), es decir, *no le impone límites*, aunque llegue a sentir celos por Pedro. Pero es en *La cabaña* (1969) donde el amor vence definitivamente a la muerte y a la negatividad mediante la destrucción del carácter personal de Claudia. En *Crónica...*, si bien José Ignacio y María Inés se aman porque se eligieron como pareja, se casaron y tuvieron hijos, además se aceptan a sí mismos y al aceptarse aceptan al *otro* como es: sin limitaciones. En *Inmaculada...*, tras una larga temporada de promiscuidad sexual y excesos eróticos -que indiscutiblemente cuestionan la seguridad del yo al liberar el instinto y el deseo, y colocar al ser más allá del terreno de lo racional-, finalmente Inmaculada *elige* a su esposo, al que será padre de sus hijos: elige el amor, aunque el narrador nos advierta que lo que pasará después dependerá de ella. Y es que el amor y el sexo son cosas distintas. El amor no necesariamente incluye el deseo sexual. En una entrevista dice García Ponce. «Se puede sentir amor por una hermana y nunca querer precipitarse sobre ella, como dice Camus».¹³ De igual forma, tener sexo por diversión con una prostituta no significa que la amemos. Cuando el narrador nos habla de los vicios de Socorro (Virginia) en *Pasado presente*, se refiere a dos tipos de amor: el sexual, que es un vicio, y el amor por sus hijos, que no lo es (cfr. PP.219). John S. Brushwood sostiene que el amor sexual, particularmente, es más que un tema: «Es una base filosófica, un punto de partida desde el cual se proyecta un personaje para buscar algo que no se encuentra en la realización del amor sexual».¹⁴ El crítico habla de una búsqueda en el plano social o de una búsqueda de la identidad, en lo que no coincide del todo. La sociedad es siempre secundaria y, más que una búsqueda de identidad, hay pérdida. Baste por ahora citar las siguientes palabras de Fray Alberto en *Crónica...*: «no hay ninguna identidad que le pertenezca a una sola persona y sólo cuenta la posibilidad de una incesante multiplicación» (CI-II,93). El mismo narrador lo advierte al hablar del éxtasis de los cuerpos, que «sólo se logra a través de un último olvido de sí, de una involuntaria renuncia a la exigencia del cuerpo de representar a un solo yo» (CI-II,97). Además, en las obras más destacadas de García Ponce, el amor sexual es -como lo advertiremos en este ensayo- mucho más que un puente o base filosófica.



¹³ - Karina Avilés: *op. cit.*, p. 4.

¹⁴ - "Cuatro novelas de Juan García Ponce, imaginación e intelecto", en: A. Pereira (ed.): *op. cit.*, p.148.

La visión de García Ponce sobre el amor como elección de *uno* que no excluye sexualmente a los demás coincide con la visión de Fray Luis de León, para quien el verdadero amor se extiende y se abraza «con muchos», pero «entre todos se señala y se diferencia y aventaja claramente con uno»,¹⁵ como lo hizo el promiscuo Salomón, polígamo que, entre todas, amaba a una de modo singular.

Para García Ponce no hay tema más vasto que el amor y éste constituye «la posibilidad de encontrar una coherencia: la que sería otorgada por la figura amada», aunque lo importante «no es la figura amada sino el amor», en el que se disuelve esa figura, pues en un mundo sin Dios, sin centro, «el amor debe ocupar el centro del mundo».¹⁶ Una de las obras del autor que nos ocupa donde más claves sobre el amor encontramos es *Unión* (1974), cuyo título, sumamente ilustrativo, se refiere a la relación amorosa entre José y Nicole: «Atentos sólo a la realidad del otro, encerrados en su amor» (NB,489). Cuando un tercero (Jean) entra en el departamento y José sale dejando solos a Nicole y a Jean, la mujer siente como si su voluntad se hubiera ido tras José. Cuando éste regresa, «Nicole sintió que nunca había dejado la casa» (NB,512). Más adelante afirma el narrador: «Ella era de José simplemente, sin ninguna otra posibilidad. Nicole sintió que la nostalgia de su amor se hacía densa y palpable, inundándola, y esa nostalgia era también el amor. No amaba a Jean ni podría amarlo nunca y sin embargo le pertenecía» (NB,521). En dicha pertenencia se halla implícita la *aceptación* de la que habla Octavio Paz, mas no la elección. Hay así una diferencia entre el amor y la entrega. En un pasaje de la novela, Nicole siente repentinamente la *necesidad* de pertenecerle sólo a José (cfr.NB,522). Pero el que Nicole se haya entregado también a otro no excluye que su amor sea por José:

Igual que la fotografía en la que se habían quedado sus dieciséis años, fijos y fuera del tiempo, el amor entre ella y José estaba afuera, inmóvil, independiente, vivo para siempre, y ya no había que buscarlo. Su luz era una sola, pura y sin límites, extendida sobre Nicole y fuera de ella (NB,527).

Sexualmente, el amante no se centra en su pareja excluyendo a otros, no se aleja del afuera, de lo que Rilke llama "lo Abierto", que no es la "realidad objetiva" como seguridad de las formas estables, sino la plena incertidumbre del movimiento vital desde la intimidad.¹⁷ Los animales, en

15. - "Comento", en: Salomón: *El cantar de los cantares*, p. 99.

16. - Jorge Ruffinelli: *op. cit.*, pp. 25 y 26.

17. - Cfr. Maurice Blanchot: *El espacio literario*, p. 128.



este sentido, son expresión de lo Abierto porque están inmersos en el mundo: son el mundo (cfr. HV, 372). Y es ese el sentido simbólico de muchos objetos y animales que aparecen en la obra de García Ponce:

Quando los personajes de *La vida perdurable* aceptan la complicidad de los perros, están aceptando que el amor los sobrepasa a ellos [...] los perros no se saben a sí mismos, son uno [...] nada más se repiten [...] El amor sería inmortal si se le diera un carácter semejante al que tienen los perros en la novela [...] Es un carácter muy sobrecogedor: el de una fuerza bruta, algo totalmente al margen de la civilización, de la moral, de toda idea de conducta racional.¹⁸

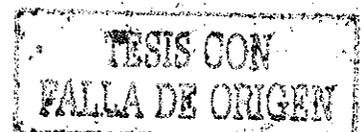
Jorge Ruffinelli destaca el hecho de que hay un elemento común tanto en la figura de los perros como en la de dos animales que aparecen en *Encuentros*: el gato (en "El gato") y la gaviota (en "La gaviota"): su connotación sexual, a lo que García Ponce responde que tal connotación posee «el valor conceptual de un olvido de sí», e insiste que cuando se tienen conceptos morales, juicios de valor, Luis, el protagonista de "La gaviota", dispara el fusil y mata al pájaro, pero cuando Katina, que es para García Ponce «la belleza del mundo» lo hace olvidarse de sí, la gaviota resucita. El autor entonces pretende concebir este sentido alegórico como un hecho concreto: hacer surgir la posibilidad de los amantes. Para ello es fundamental la destrucción del yo personal, pues el amor se ubica *fuera del yo*, el cual se proyecta y se disuelve en aquél.¹⁹

En cuanto al amante, que por eso mismo es libre y no se preocupa por los resultados ni por tener a los otros, va precisamente más allá de quien ama y al no imponerse límites se abre. Afirma Maurice Blanchot: «Amar es siempre amar a alguien, tener a alguien ante sí, mirar sólo a él y no más allá de él, salvo por descuido en el impulso de la pasión sin objeto, de modo que, finalmente, el amor nos aparta en vez de orientarnos hacia lo Abierto».²⁰ Amar es, para Blanchot, imponernos un límite. De cualquier modo, el otro no deja de ser una aparición, una formación simbólica, de tal modo que el sujeto se identifica con el otro simbólico en el seno de un fenómeno que se opera a nivel de lo *imaginario*, si bien, como dice Julia Kristeva, la experiencia amorosa une lo *simbólico*, lo *imaginario* («lo que el yo representa para sustentarse y agrandar-

¹⁸ - Jorge Ruffinelli: *op. cit.*, p. 28.

¹⁹ - Cfr. *Ibid.* Asimismo, la gaviota, el gato o los perros, si bien son animales, eliminan, como lo ha hecho notar Juan Pellicer, la pura animalidad de la relación sexual (cfr. *El placer de la ironía. Leyendo a García Ponce*, p. 41).

²⁰ - M. Blanchot: *El espacio literario*, p. 127.



se») y lo *real*.²¹ Para García Ponce en el erotismo *auténtico* no hay diferencia entre las experiencias vividas, las fantasías y las realidades.²² Esto lo vuelve de alguna manera ilimitado, aun cuando se dé en el interior de lo que hemos entendido por "amor". Los personajes como Inmaculada, Mariana o Paloma son el *otro* simbólico que se somete voluntariamente al erotismo, independiente del amor y que asimismo carece de límites: está abierto hacia el exterior, lo que significa que va más allá del "estar frente a" la seguridad y saciabilidad de una representación; se enfrentan al misterio y a la contingencia, asumen y llevan al extremo las fantasías del *otro* y de sí mismas. Suelen estar "fuera de sí" en cuanto a que *son* en lo *otro*, en cuanto a que interiorizan lo *otro* al exteriorizarse, y si aman, van más allá de quien aman: el deseo sexual se desborda y aun llega a la desmesura. Por ello puede afirmarse que no hay fusión indisoluble entre dos sujetos: «las experiencias del doble personaje Mariana-María Inés -dice Alberto Espinosa- no llegan nunca a la fusión con el amado, sino acaso a la disolución de su ya de por sí ambigua identidad: la espiral del deseo no alcanza nunca la cima última pues es una voluntad que no cesa pero que tampoco se sacia».²³ Para que el deseo se continúe tiene que seguir siendo deseo, es decir, volver a empezar en el juego de la insaciabilidad. En el cuento "Rito" (en *Figuraciones*), Liliana y Arturo «saben que son en tanto pareja que sólo encuentra su auténtica posibilidad de unión al *negar* los principios que los *definen* como pareja» (CC, 314. Subrayado mío). Definir es, como todos sabemos, limitar y, en ese sentido, saciar, abrigar la certeza, protegerla de la duda y de la ambigüedad.

El amor en García Ponce incluye siempre el deseo y no excluye la relación erótica *con otros*, la aceptación del *otro* desde la óptica de la pareja como *unión* o unidad y, por lo tanto, es algo más autónomo e independiente que el erotismo, en el que se manifiesta también el deseo, pero concretado en los puros cuerpos como instrumentos de placer, o mejor dicho, en la *aceptación* de los cuerpos. Leemos en *Unión*:

José hablaba para sí mismo:

-El amor no es para la vida.

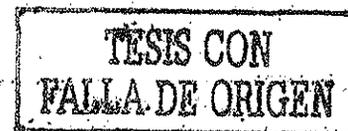
-Dime qué es el amor -contesta ella.

-Lo que nosotros somos desde afuera, tal vez. Algo que vaga sin dueño.

²¹ - *Op. cit.*, p. 6.

²² - Cfr. Karina Avilés: *op. cit.*, p. 4.

²³ - "Crónica de la intervención, de Juan García Ponce", pp. 34 y 35.



-Pero yo te he encontrado.

-Tú no entiendes. El amor estaba antes. (NB,481).

Al respecto, dice José de la Colina: «como el amor estaba antes, también está después: ha precedido a José y va más allá de él».²⁴ Más adelante, el narrador indica: «su amor se había hecho independiente, era un objeto colocado fuera de ellos al que tenían que entrar continuamente» (NB,504), como el lector entra a un libro o el espectador a una película o a una pintura. Amor y arte son realidades externas, a las que hay que encontrar. En *El gato*, Andrés le dice a Aíma: «Puedo verte, reconocerte, mirar hacia afuera a tu lado y sentir que todo se centra en tí. Tal vez eso es el amor» (NB,549). Es sintomático que este centro erótico provenga del mismo acto de mirar: «Casi todos los idiomas- afirma Helmut Hatzfeld- llaman a la niña del ojo "pupila", pupilla, es decir, "amiga, querida", porque el amante primitivo, al ver reflejada su propia imagen en los ojos de la amada, se figuraba que él llevaba en los suyos la imagen de ella»;²⁵ en otras palabras, el encuentro es constante y no requiere de la presencia física del otro. Más adelante abordaré el problema de la mirada; sólo deseo subrayar que el hecho de que la obra de García Ponce posea, según Octavio Paz, una doble dirección (crítica de arte y erotismo) no es, para el mencionado poeta, algo accidental: «el punto de unión entre el erotismo y la crítica de arte es la mirada. Las mejores páginas de este joven escritor poseen una transparencia quieta, como si el tiempo reposase: fijeza de la luz sobre la cicatriz del árbol, fijeza de la mirada del voyeur sobre el sexo de la mujer».²⁶ En una entrevista, el autor que nos ocupa confiesa: «Me paso la vida mirando, lo que más me gusta es mirar, el más importante de los sentidos para mí es la vista».²⁷ En otra ocasión, insiste en que el erotismo es una cualidad humana asociada con la «contemplación consciente hacia todo acto sexual, es la manera de ver la sexualidad no sólo en el sentido de la procreación, sino en el del placer antes de la procreación».²⁸ En una novela como *El gato* es el felino el tercero, la mirada curiosa que se fija en el placer de la pareja, la cual encuentra sentido a su relación gracias a esa mirada: «el gato -afirma José Antonio Lugo-

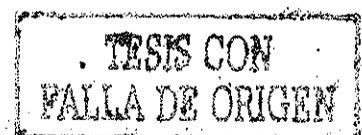
²⁴ - "La narración ensimismada", en: A. Pereira (ed.): *op. cit.*, p. 163.

²⁵ - *Estudios literarios sobre mística española*, p. 57.

²⁶ - Octavio Paz. "El precio y la significación", en: *Obras completas, 7: Los privilegios de la vista II. Arte de México*, p. 331. Subrayados del autor.

²⁷ - Carolina Calderón: "Una entrevista con Juan García Ponce. Septiembre 7, 1977", en: Varios: *Juan García Ponce y la Generación del Medio Siglo*, p. 33.

²⁸ - Ángel Cosmos: *op. cit.*, p. 31.



representó desde el inicio la presencia de un tercero misterioso que provocaba en la pareja la realización de su amor.²⁹ Para Julieta Campos, «la mirada del gato, en *El gato*, es la mirada del narrador que se sitúa frente a la escena vivida por él mismo para dar testimonio».³⁰

Por otro lado, en una ocasión José Ignacio le dice a su esposa, María Inés, en *Crónica...*: «Tú eres el amor. Pero girar alrededor del amor no es girar alrededor de nadie. Probablemente eso es lo que tenemos que reconocer» (CI-II,106). Por ser algo *externo* a la misma pareja, de algún modo todos los mirones pueden participar de él porque todos pueden encontrarse allí y verse reflejados. Al final de *Crónica...*, María Inés sigue siendo la imagen del amor: «Desde su apacible aceptación de sí misma era la imagen del amor» (CI-II,493).

Georges Bataille advierte que el erotismo es premeditado: es un aspecto de la vida interior humana y se opone a la sexualidad animal, aunque no puede prescindir de ésta, pues la sexualidad física es al erotismo lo que el cerebro al pensamiento.³¹ El erotismo, si bien busca *afuera* un objeto del deseo, éste «responde a la *interioridad* del deseo».³² Pero la actividad sexual humana no es sólo erótica, ya que cualquier hombre -pensemos, por ejemplo, en un violador- puede practicar el sexo de una forma animal, rudimentaria. Bataille distingue entre el erotismo de los *cuerpos*, el de los *corazones* y el *sagrado*. A este último me referiré en otro capítulo. En los tres tipos de erotismo se pretende la continuidad del ser: eliminar la discontinuidad del individuo. Bataille compara la continuidad de los cuerpos en el erotismo con el «vaivén de las olas que se penetran y se pierden una en la otra»,³³ lo que produce una desposesión. En *Crónica...* García Ponce también compara la desposesión y la impersonalidad en el erotismo con las olas:

separados y no obstante unidos hasta formar una sola realidad, se sentían tan imprecisos e impersonales como las olas a las que la luz hacía brillar para que revelasen el continuo movimiento secreto del mar y que finalmente estallaban sobre la arena con un sonido continuo y monótono, regresando después de disolverse a su secreto origen (CI-II,35).

Ya la misma desnudez implica una apertura hacia el exterior, se opone al estado cerrado que representa la existencia discontinua y es el inicio de lo que podrá convertirse en la *disolución* de los amantes en el orgasmo: «La acción erótica disuelve a los seres que se comprometen en ella

²⁹ .. "La trilogía del gato, de Juan García Ponce", p. 1.

³⁰ .. "Una novela de García Ponce: «el gato» o de cómo verbalizar la transparencia", p. 11.

³¹ .. Cfr. *El erotismo*, pp. 112, 131.

³² .. *Ibid.*, p. 45.

³³ .. *Ibid.*, p. 31.

y revela su continuidad, recordando la de las aguas tumultuosas». ³⁴ Pero en el erotismo corporal finalmente se preserva la discontinuidad individual. En cambio, en el erotismo de los corazones la pasión puede tener un sentido aun más violento que el deseo de los cuerpos, y la pasión puede convertirse en padecimiento (*pathos*): eso es lo que ocurre con el amor-pasión. En García Ponce aparece poco el erotismo de los corazones porque no existe un *pathos* que llame a la muerte desde el sufrimiento ni desemboca en un egotismo compartido, que es otra forma de discontinuidad. Como ocurre en *Unión*, el amor puede hallarse en la ausencia porque es algo que envuelve las mentes y el recuerdo, más allá de los cuerpos, aunque éstos estén necesariamente involucrados. De hecho, para García Ponce -en *Desconsideraciones*- la ausencia de la amada es más propicia para el amor que su presencia, pues al estar con la amada su presencia llena toda nuestra realidad y por ello somos incapaces de pensarla: nuestro amor se sale de la realidad (cfr. D, 12). Es claro que todo recuerdo implica necesariamente una ausencia. Cuando la amada se aleja nuestro amor invade el lugar en que ella estaba, a pesar de que haya sido su presencia la que propició que esa ausencia no esté vacía, sino llena con la *presencia de la ausencia de la amada* (cfr. D, 12, 13).

-iii-

Pero lo que en primera instancia resulta notorio para quienes se acercan a la narrativa de Juan García Ponce no es el tema propiamente amoroso o el erotismo de los corazones, ni la ausencia del ser amado -«la presencia de la ausencia»-, sino las directas y explícitas representaciones de la actividad sexual humana, como si asistiéramos a la puesta en escena de las esculturas de Konarak y Khajuraho (India), producidas muchos siglos antes de que, en 1769, Restif de La Bretonne creara el término "pomografía", «que designa no tanto la sexualidad como los discursos que suscita». ³⁵

Y aquí cabe la pregunta: el de García Ponce, ¿es un arte que representa el erotismo o la pornografía? Si aceptamos la definición de Alain Robbe-Grillet, según la cual «La pomografía

³⁴.- *Ibid.*, p. 36.

³⁵.- Gérard Vincent: "¿Una historia del secreto?", en: Aries / Duby (dir.): *Historia de la vida privada*, tomo 9, p. 378. Subrayado mío.

es el erotismo de los demás»³⁶ (lo cual implica un espectador, un voyeurista), entonces las obras de García Ponce son o contienen elementos pornográficos. Lo cierto es que la frontera entre arte erótico y pornográfico ha sido muchas veces confusa. Sin dudas, la palabra "pornografía" posee para nuestra sociedad connotaciones negativas y como tal ha sido desplazada al campo de lo prohibido o condenado, ya que, según algunos, sólo muestra la reiterada, la repetitiva y obsesiva representación del acto sexual, mientras que el erotismo se ha entendido quizá como lo mismo, pero inserto en un contexto más amplio, no reducido al simple sexo, a lo puramente genital o a lo que sólo está dentro del orden de la naturaleza, porque en el erotismo entra en juego la razón y la imaginación. La pornografía ciertamente carece de personajes con dimensiones psicológicas, inmersos en una serie de contextos (biográfico, social, etc.) Lo pornográfico muestra el más completo anonimato porque allí los únicos "personajes" son los cuerpos y, más aún que los cuerpos, los genitales, mientras que el erotismo muestra al ser humano en su complejidad sexual y sensual, como parte de un mundo simbólico. En García Ponce los cuerpos son signos, pero no es que representen *algo*: aparecen, seducen.³⁷ La seducción, de hecho, tampoco pertenece al orden natural, sino al del artificio, al del signo, al del ritual: «*la seducción representa el dominio del universo simbólico, mientras que el poder representa sólo el dominio de lo real*».³⁸

Es interesante que en 1975 hayan sido encuadradas en la categoría "X" aquellas películas que presentan «de forma reiterada el acto sexual como fin en sí mismo»,³⁹ lo que implica la carencia de un contexto general en que el acto sexual debería estar inmerso para que el fin no sólo fuera ese. Más adelante estudiaré el carácter transgresor del sexo como fin en sí mismo. Lo cierto es que subsisten una serie de tabúes con respecto a la representación de los sexos, lo cual hace que el juicio clasificatorio no deje de ser, hasta cierto punto, subjetivo, pues si definimos "pornografía" como aquellos discursos o representaciones gráficas que pretenden -con premeditación, alevosía y ventaja- excitar al lector o al espectador, ¿cómo saber quién no se excitará ante una representación erótica? Además, el arte tiene la posibilidad de suscitar cual-

³⁶.- Citado por Gérard Vincent: *ibid.*, p. 378.

³⁷.- Cfr. Adolfo Castañón: "Juan García Ponce: la mirada de una voz", p. 217.

³⁸.- Jean Baudrillard: *op. cit.*, p. 15. Subrayado del autor.

³⁹.- Citado por Gérard Vincent: *op. cit.*, p. 379. Subrayado mío.

quier emoción en el ser humano. Guido Almansi se pregunta por qué «si el arte puede suscitar la sonrisa, el llanto, el horror, la embriaguez, el odio, no va a poder suscitar también el deseo sexual».⁴⁰ Claro está que la facultad para vivir o sentir lo escrito depende de nuestra imaginación. ¿Es factible llamar "pomográfico" al arte que suscite el deseo sexual? Se ha afirmado que la pornografía «a diferencia del erotismo, no establece mediación entre el espectador y el objeto de su deseo. Nada es sugerido, tampoco desvelado; todo es exhibido»,⁴¹ es decir que mientras la pornografía sólo se limita a describir la relación sexual, el erotismo es más sutil porque a veces busca la insinuación. En esto coincide Baudrillard, para quien la pornografía no seduce precisamente por su exceso de realidad, por su hiperrealidad.⁴² De igual modo, a Paloma no le seduce la pornografía, pues lo que finalmente le interesa es la experiencia propia: «El atractivo que puede tener la "pornografía" es netamente masculino. A las mujeres *no nos interesa mirar lo que le hacen a las otras mujeres, ni siquiera lo que pueden hacernos a nosotras mismas*» (DA,212. Subrayado mío).

En su ensayo "Pornografía y obscenidad", D. H. Lawrence asegura que lo que estas dos cosas sean depende del individuo, pero más adelante relaciona lo pomográfico y lo obsceno con el desequilibrio entre mente y cuerpo, entre sexo y pensamiento; con el odio y el insulto al sexo, con la percepción de algunos individuos comunes del sexo como algo sucio, individuos que ven «postales indecentes» y sienten que la mujer es más baja o impura después de hacer el amor. Por ello Lawrence no considera ni a Boccaccio ni a Rabelais como pomográficos: «El auténtico pomógrafo siente auténtico desagrado por Boccaccio, porque la fresca y saludable naturalidad del cuentista italiano hace que el moderno renacuajo pomográfico se vea a sí mismo como el sucio gusano que es».⁴³ Vladimir Nabokov también desprecia lo pomográfico, pues considera que el término "pornografía" sugiere mediocridad, un no salirse de la mera descripción de esce-

⁴⁰.- Citado por Huberto Batis: *Estética de lo obsceno*, p. 35. En una ocasión García Ponce externó que más que la crítica o el análisis, lo que busca es excitar físicamente a sus lectores (cfr. Bruce-Novoa: "La novelística de J. García Ponce: el deseo por el modelo", en: *Varios: Juan García Ponce y la Generación del México Siglo*, p. 68). Pero la excitación es también (y a veces sobre todo) estética, "mental", "filosófica"; va más allá de la mera excitación física, de ahí la necesidad de leer con una visión crítica al autor de *Crónica...*

⁴¹.- Sophie Body-Gendrot y Kristina Orfali: "¿Modelos extranjeros?", en: Aries / Duby (dir.): *op. cit.*, tomo 10, pp. 215 y 216.

⁴².- *Op. cit.*, p. 33.

⁴³.- "Pornografía y obscenidad", en: *Sexo y literatura*, pp. 47, 55-57.

nas sexuales: el placer estético es entonces reemplazado por la simple estimulación sexual.⁴⁴ Para Anais Nin «la pornografía trata la sexualidad de manera grotesca para devolverla al nivel animal; el erotismo despierta la sensualidad sin necesidad de animalizarla».⁴⁵ Henry Miller también considera a la pornografía como algo negativo: «la obscenidad es un proceso de purificación, de limpieza, mientras que la pornografía sólo agrega mugre y lobrete».⁴⁶ En un ensayo sobre *Inmaculada...*, Ignacio Trejo Fuentes opina que esta novela nunca cae en la pornografía: se mantiene en el erotismo precisamente porque la pornografía «es lo burdo, lo soez sin otras dimensiones, lo que se queda en mera descripción pobre y repetitiva del acto sexual».⁴⁷ También se ha dicho que la intención de la pornografía es violar a toda costa los tabúes morales y sociales aceptados por una colectividad; agredir a la sociedad. Refiriéndose a *Inmaculada...*, García Ponce aclara que «se trata de una novela pornográfica y esto me da una alegría infinita, porque constituye una especie de anuncio: si es que es erótica significa que es pornográfica, si es pornográfica significa que es erótica».⁴⁸ De hecho, el autor iba a utilizar la siguiente frase de Robert Musil como epígrafe a *Inmaculada...*: «Al autor no sólo se le debe permitir ser pornográfico, sino que tiene la obligación de serlo», pero no la utilizó «para que no fueran a decir que trataba de justificarme con Musil»⁴⁹ y «por su tono moral».⁵⁰ Ya en *Teología y pornografía. Pierre Klossowski en su obra: una descripción* (1976), es posible inferir que el escritor yucateco utiliza la palabra "pornografía", por un lado, en su sentido etimológico (*pornos*, prostituta; *grafos*, descripción), pero también amplía ese sentido y la pornografía se convierte en aquélla donde «el lenguaje de los cuerpos encuentra su voz como historia de su propia prostitución y se transforma en espíritu» (TP,90) porque el espíritu mueve, «hace hablar» a la carne. Como dice Adrian Leverkühn, personaje del *Doktor Faustus*, de Thomas Mann: «El idealismo olvida que el espíritu no se manifiesta sólo en lo espiritual y que la melancolía animal, la belleza sensual, pueden ejercer sobre él una profunda influencia».⁵¹ En otro capítulo me referiré de un modo

44.- Cfr. "On a book entitled *Lolita*", en: V. Nabokov: *op. cit.*, p. 313.

45.- Citado por H. Batis: *Estética de lo obscuro*, p. 113.

46.- *Ibid.*, p. 70.

47.- "*Inmaculada o la erección sin fin*", en: A. Pereira (ed.): *op. cit.*, p. 215.

48.- Roberto Vallarino: *op. Cit.*, p. 1.

49.- *Ibid.*, p. 4.

50.- Javier Aranda Luna: *op. cit.*, p. 25.

51.- *Doktor Faustus*, p. 431.

más acentuado al "espíritu". Baste por ahora asegurar que la pornografía es, para García Ponce, *la representación de la sexualidad fuera de su fin*, es decir, ajena a la procreación (cfr. por ejemplo TP,22). Lo importante es que el centro no es precisamente el yo, la identidad personal o la conciencia, sino la realidad corporal porque «en el campo de la vida el que rige y dirige las acciones es el cuerpo» (IYV,107), que, por lo tanto, ocupa un lugar fundamental en una *poética vitalista*. Se debe insistir en esto: «El yo -dice García Ponce- no es más que un accidente mínimo del cual nosotros hemos hecho ridículamente el centro del mundo». ⁵² En la literatura pornográfica, el cuerpo -despersonalizado- se convierte en «instrumento del placer» (IYV,111), de tal modo que «no se dice yo amo a esta mujer sino yo uso a esta mujer». ⁵³ Pero el autor yucateco no se queda ahí. Para él, erotismo y pornografía son en realidad lo mismo; más aún: «considero pornográfica a la teología misma [...] ¿quiere algo más pornográfico que hacer existir con palabras a un dios inexistente?». ⁵⁴ Incluso, García Ponce considera que el primer libro pornográfico que leyó fue a los siete años: *Los tres mosqueteros*, y afirma que la literatura siempre requiere de un elemento de excitación sensual. ⁵⁵ En otro lugar considera a Milady, personaje de Dumas, como un «personaje erótico por excelencia», pero también afirma que todos los personajes femeninos le parecen eróticos (hasta la Jane de Tarzán) porque con seguridad su imaginación es erótica. Para él, toda la *muy buena* literatura es «agudamente erótica» (cfr.VNA-II,7,22. Subrayado mío).

Sin embargo, el término resulta ser lo de menos y por ello, aunque algunas de las pasadas "definiciones" de pornografía acepten muchas de las escenas en las novelas del autor que nos ocupa, donde los personajes suelen exhibir su propia actividad sexual ajena a la procreación, optaré por la palabra "erotismo", la cual no implica necesariamente acto sexual: erótica puede ser una caricia, un beso o incluso una mirada, pues, como advierte el autor anónimo de *Irene*, «La mirada de los amantes delimita entre los dos términos de la pareja una zona en donde la atención se concentra y se desenlazan las personalidades». ⁵⁶ Ese desenlace es sin dudas el erotismo. Si consideramos la sexualidad como una expresión de la personalidad *total* es indu-

⁵².- Jorge Ruffinelli: *op. cit.*, p. 29.

⁵³.- Javier Aranda Luna: *op. cit.*, p. 25. Subrayado mío.

⁵⁴.- *Ibid.*, p. 25.

⁵⁵.- Lelia Driben y Dominique Legrand: *op. cit.*, p. 10.

⁵⁶.- Anónimo: *Irene*, p. 42.

dable que los juegos eróticos no sólo se dirigen al simple sexo, a los órganos genitales, sino también a la sexualidad, al conjunto de las zonas erógenas. Como afirman Masters y Johnson, las parejas que sólo experimentan placer en los genitales, rechazan su sexualidad total.⁵⁷ En el erotismo plasmado por García Ponce no hallamos el *deseo del sexo*, sino el deseo del otro como objeto erótico, que incluye la mutua sexualidad como manifestación de las personalidades totales. Agreguemos a esto el hecho de que las representaciones con intensa carga sexual en García Ponce no se hallan aisladas, sino inmersas en distintos contextos que las aleja de la esquematización simplista, de la llana pornografía, y las convierte en obra de arte, tal y como las esculturas eróticas de muchos templos hindúes.

Lo interesante es que el ser humano siempre ha representado el acto sexual como parte de su cotidianidad, y no siempre para mostrar la importancia de la fertilidad, ya que a veces es evidente la franca aceptación del placer en su inutilidad, por el placer mismo, sin la finalidad reproductiva, que no deja de ser una de las consecuencias de un acto primordialmente instintivo y natural. Pero si la sexualidad humana evoca un acto *biológico*, el erotismo desvía el impulso sexual y lo transforma en representación: «el erotismo -afirma Octavio Paz- no es mera sexualidad animal: es ceremonia, representación. El erotismo es sexualidad transfigurada: metáfora. El agente que mueve lo mismo al acto erótico que al poético es la imaginación. Es la potencia que transfigura al sexo en ceremonia y rito, al lenguaje en ritmo y metáfora».⁵⁸ Pero no sólo la imaginación entra en juego en el erotismo -y en la escritura (a la que Paz define como «erótica verbal»)-, sino también el raciocinio. Las novelas de García Ponce son herederas de un *arte erótico* en que la *razón* demora el deseo para que éste se acumule y sea más placentera su satisfacción: «No me olvidé de Gilberto- dice Paloma en una ocasión-, pero tampoco puedo decir que lo tuviera en cuenta. Mi propia satisfacción era superior» (DA,85). Siempre se parte del deseo y se llega al deseo, del que la razón no es sino su esclava. Cuando la razón trata de vencer al deseo, como ocurre con Ramón Rendón en el cuento "Enigma", el deseo -dice Daniel Goldin- «terminará por vengarse privando al joven psiquiatra de ella».⁵⁹ El Eros como fuerza que pre-

⁵⁷.- Cfr. *Crítica a las formas de sexualidad burguesa*, p. 30.

⁵⁸.- *La llama doble. Amor y erotismo. Op. cit.*, p. 213.

⁵⁹.- "Máscara y río, la risa del deseo. Hacia una moralidad de lo Inmoral a partir de *Figureaciones*", en: A. Pereira (ed.): *op. cit.*, p. 133

serva la vida, como sexualidad y como *principio del placer*, no es incontrolado, pero tampoco sometido. El descontrol acarrearía la destrucción, la muerte o la locura y, paradójicamente, en "Enigma" emerge el descontrol como locura después de haber intentado someter el deseo a la razón. El deseo vence, pero no somos deseo puro. Imaginación y razón nos distinguen de los animales. Afirma García Ponce en una entrevista:

"El erotismo es una forma de la representación", dice Pierre Klossowski. Nada es natural dentro del erotismo, sino espiritual, implica la elaboración intelectual de un acto natural: el sexo, para poder ser considerado en verdad erotismo [...] La literatura emplea el medio natural de comunicación entre los hombres: el lenguaje, y lo transforma en otra cosa: el medio de una forma de arte. Por tanto, el erotismo y la literatura son hermanos. Le dan otra categoría a algo existente de antemano.⁶⁰

En el erotismo -dice García Ponce en un ensayo sobre Pierre Klossowski- «la intervención de un elemento humano permite la contaminación de la carne por el espíritu» (I-IV, 494), ya que se sale de la pura sexualidad animal. Tanto para Klossowski como para García Ponce se debe revelar, hacer aparecer el espíritu precisamente a través de la carne. A esta idea tendremos que retomar más adelante, pues constituye uno de los ejes de la obra que nos ocupa.

La literatura, el arte en general, el erotismo e incluso la gastronomía, que emplea el medio natural de la alimentación para convertirlo en otra cosa, son manifestaciones del espíritu, de la elaboración intelectual. Es por todo ello que quizá sea en la llamada literatura erótica, más que en ninguna otra manifestación literaria, donde representar y vivir lo deseado mediante la escritura resulte una tarea a todas luces evidente, ya que el mismo carácter de lo erótico implica la idea y la imagen de *atracción* y nos remite necesariamente al terreno del deseo, ese movimiento psíquico que revive recuerdos de sensaciones vinculadas con la satisfacción de una necesidad, con un *placer*, pero que puede ser independiente a ese recuerdo; ese movimiento generado en la imaginación o fantasía y que por su naturaleza de disponibilidad se dirige hacia lo que otorga placer, hacia lo agradable; ese movimiento que, finalmente, nos saca fuera de nosotros mismos. Pero no podría haber deseo sin privación de lo deseado. El deseo hace hincapié en la carencia. Este término está muy vinculado con lo que San Bernardo -para quien los deseos y el amor comienzan por la carne dado que somos productos de la concupiscencia de la carne- llamaba *afecto*, que reconoce la carencia, pero al ser fundamentalmente pasivo, su ori-

⁶⁰.- Alberto Arankowsky: "El artista es un provocador: Juan García Ponce", p. 15.

gen es exterior al sujeto y da prioridad al movimiento hacia el otro, a la *atracción* recíproca.⁶¹ No obstante, tratéese de deseo o de afecto lo importante es la dirección, el movimiento hacia la exterioridad propiciado por una imagen. Ya Platón admitía que el apetito sólo se provoca con el recuerdo, la imagen, la representación de lo placentero, de ahí que sea el alma, en tanto que recuerda, la que suscita el deseo.⁶² Sin embargo, las fantasías del deseo no permanecen en la memoria: su movimiento se proyecta al futuro, sin importar que éste sea o no inmediato, y cuando se satisface, sólo importa el instante. No sólo entra en juego el recuerdo. El deseo también *produce* necesidades y más carencias. El movimiento del deseo contiene imágenes; se trata de una carencia que debe subsanarse, sin importar que ésta se derive del mismo deseo que, al satisfacerse, se anula. Su objeto, no obstante, nunca se halla totalmente presente. Para satisfacer el deseo es indispensable transformar, destruir, recrear o incluso crear (artísticamente) el objeto deseado. El deseo se afirma en la negación del otro o en la afirmación de lo invisible (aparición de lo invisible) para así lograr su autonegación y anularse. Deseo lo que no tengo y lo invento imaginándolo, pero en la imaginación se opera la transformación de los objetos. De igual modo, si deseo beber agua, "destruyo", niego la presencia del agua al consumirla para *negar* el deseo. A pesar de esto, los satisfactores generan las mismas (u otras) carencias y así ellos mismos reviven el deseo y lo expanden. El deseo es, *finalmente*, insaciable: no llega a la totalidad de la satisfacción porque apenas es aplacado su vacío infinito resurge para pedir que sea de nuevo llenado -y a la vez llenar. La producción del deseo es múltiple. Producción de producción: el producir siempre se produce porque desear es producir, característica de lo que Deleuze y Guattari llaman «máquinas deseantes».⁶³ El inconsciente como fábrica. El producto es el productor: «Ser sólo el placer que das y que te dan» (CI-1,25), leemos en *Crónica*... En cierto sentido, como *necesidad* necia, obsesiva, carece de importancia si es o no "recuerdo" de un placer experimentado con anterioridad o de algo perdido. Como *necesidad* el deseo "saciado" es para-sí; como reciprocidad necesaria es para-ambos (yo y el otro). Este aparente egotismo de la pareja erótica se resuelve, en García Ponce, en la apertura a *otra parte*, a los otros o a

61.- Cfr. Julia Kristeva: *op. cit.*, pp. 136, 137 y 145. Subrayado de la autora.

62.- Cfr. Michel Foucault. *Historia de la sexualidad*, II, p. 42.

63.- Cfr. *El Antiedipo*, p. 16.

lo *otro* y no al hijo o hijos como productos de una fecundidad biológica. Ese *otro* puede ser el arte, la literatura, productos de la fecundidad espiritual.

Acaso el escritor que nos ocupa se ha dado a la tarea de ser fiel a su vocación de escritor de literatura erótica por la constante insatisfacción que produce el deseo satisfecho en el reino de lo imaginario, pues el espacio de la literatura -dice Huberto Batis siguiendo a Bataille- «no es el del orden sino el del deseo, el de la pasión perversa de querer llegar a tocar fondo aunque ese fondo no exista. La literatura abre una desnudez, la misma que preludia en los cuerpos la entrega sexual, que en un olvido de sí, semejante al de la muerte, encuentra la vida».⁶⁴ La literatura es el espacio de lo imposible, de la intimidad, pero, aun cuando no se trate de literatura erótica, nace siempre del deseo: se fundamenta en el principio del placer al negar la realidad tal cual. Es el deseo el que mueve al arte, aunque siempre mediatizado, ordenado por principios lógicos que, en el caso de la literatura, son los principios de la gramática, del discurso.

En la escritura, las palabras estrechan los lazos, se convierten en el vínculo entre las formas puramente materiales y las representaciones mentales de dichas formas; el deseo viaja de una o otra representación; las imágenes son heterogéneas y cambiantes, pero repetitivas en su heterogeneidad; la fantasía, la imaginación propician la incesante movilidad del deseo. Por esto mismo ni el autor de este tipo de obras ni el lector -inscritos en el seno de una cultura y una civilización que han confinado el aspecto erótico y la sexualidad humana- somos o podemos ser totalmente inocentes, como tampoco lo es el texto literario: «el arte jamás es inocente, porque la creación no lo es» (BAL,20.Subrayado del autor), pero toda *apariencia* es culpable «en la misma medida que lo es la mirada que la solicita» (BAL,33). Particularmente, el lector cumple el papel de observador, de incansable *voyeur* de las fantasías de otro; es receptor de una intimidad imaginada, reproducida o expresada por un creador a través de sus personajes, situaciones narrativas, imágenes, metáforas e ideas y reflexiones. Dice García Ponce en una entrevista: «en el caso de *De anima* el *voyeur* es el autor o puede ser un gato o puede ser todos los que leen el libro. *Voyeurs* son todos los que están penetrando en la intimidad del libro. Cada lectura es un acto de *voyeurismo*. El autor al mirar, es el tercero, siempre es el *voyeur* que mira su per-

⁶⁴.- "Las huellas de la voz de Juan García Ponce", p. 8.

sonaje». ⁶⁵ En el cuento "Rito", el narrador llega a conceder al espectáculo, al voyeurismo, dimensiones mucho más amplias: «Toda realización del deseo es un espectáculo, aun cuando no tenga espectadores» (CC,327), lo que implica, llevado al extremo, que el deseo puede mirarse a sí mismo realizarse y, por tanto, morir como deseo.

En cuanto a los lectores, sólo su deseo, su curiosidad, su malicia, su placer pueden hacerlos seguir leyendo. La curiosidad proviene, efectivamente, del deseo de movilizarnos hacia la exterioridad, hacia lo que percibimos fuera de nosotros, hacia un *objeto* y, en el arte erótico, nos conduce reiterativamente al mismo deseo, nos sugiere ascender por esa torre sin fin de la pasión humana: «La curiosidad sólo aumenta el deseo» (PP,331). Para García Ponce «en el origen del deseo se halla un instinto, indiferenciado y poderoso, que no puede negar su pura animalidad» (CI-I,215), una «fuerza sin rumbo y sin meta» que «ha iluminado con su oscuridad la noche de los tiempos asegurando la continuación de las especies» (CI-I,215). Esa fuerza primigenia, «innombrable»

Construye la torre del deseo y como la otra Torre, la muy antigua también pero menos antigua, al poner la luz del espíritu en la oscuridad de la materia, a través de los más entrevesados caminos, aspira tal vez también a llegar al cielo, a destruir la oscura carne que ilumina y encontrar la unidad; pero, como la otra Torre también, su final contradice el propósito que se encontrara en el principio y en lugar de la unidad, su carácter interminable, produce la dispersión, la multiplicación, de las lenguas o de las especies y la muerte, el olvido que busca ese espíritu, produce la vida, en busca de la quietud, encuentra el movimiento, aun cuando, como acabamos de ver, la simiente se desperdicia y se pierde en el aire, porque su irrupción alimenta el ánimo que lleva a perseverar en la interminable tarea de construir la torre del deseo, que, por alta que sea la elevación que consigue [...] conduce no al cielo, sino a la tierra (CI-I,215).

El Deseo es percibido por el autor yucateco como una entidad mítica que aspira a la unidad, pero produce multiplicidad. Nos conduce al cielo del placer en lo mundano, en la tierra. El mito de García Ponce expresado en *Crónica...* explica cómo el instinto se convierte en espíritu y penetra en la carne para depositar en ella el deseo. Es así como, para este autor, la espiritualidad se convierte en animalidad y ésta sirve al espíritu «creando el espacio en el que puede mostrarse» (CI-I,216). En un himno del *Rig Veda* se afirma: «El Deseo fue lo primero en desarrollarse / como germen primero de la idea». ⁶⁶ *Kama* (deseo, pero también apetito sensual) es el primer

⁶⁵.- Dorothea Hahn: *op. cit.*, p. 15

⁶⁶.- "Sobre el principio". Anónimo: *El Rig Veda*, X, 129, p. 278.

movimiento que manifiesta lo Absoluto en la tradición hindú. Por su parte, Norman Brown, siguiendo a Freud, sostiene que la esencia del hombre es desear,⁶⁷ y este deseo nos remite al principio del placer que experimentamos en la infancia. En *El arco y la lira*, Octavio Paz afirma algo muy similar:

Y quizá el verdadero nombre del hombre, la cifra de su ser, sea el Deseo. [...] Si el hombre es un ser que no es, sino que se está siendo, un ser que nunca acaba de serse, ¿no es un ser de deseos tanto como un deseo de ser? En el encuentro amoroso, en la imagen poética y en la teofanía se conjugan sed y satisfacción: somos simultáneamente fruto y boca, en unidad indivisible.⁶⁸

El cambio constante, la contingencia, la multiplicidad y la contradicción nos remiten a un orden temporal que el ser humano quiere saciar, a una movilidad que el hombre quiere inmovilizar, eternizar porque sólo lo eterno acaba de ser y allí lo múltiple se vuelve uno. El deseo de abolir la multiplicidad nos ha hecho crear símbolos, mitos y arte, a pesar de que García Ponce afirme que en su literatura él no busca la unión con lo Uno, sino lo múltiple.⁶⁹ Ya lo múltiple, la constante novedad, al volverse representación, adquiere unidad en el arte. No es totalmente ajeno a este sentimiento el deseo del otro en el erotismo, que es conjugación de cuerpos y sensaciones. Pero el deseo nos conduce a lo que fuimos cuando lo saciamos porque, como yo no puedo desear lo que no conozco, el deseo entonces se halla vinculado a la memoria, al recuerdo de un placer y a la necesidad de satisfacerlo: es dinámico por excelencia, puede ser creativo o destructivo, pero jamás pasivo, y nos lleva a unimos con un ser que no somos, con un contrario para establecer la suma. También es obsesivo, reiterativo, porque siempre volvemos a él. El movimiento del apetito se desarrolla en círculo, advierte Aristóteles en su tratado *De anima*.⁷⁰ El deseo hace posible que Esteban posea los bellos instantes con Mariana en *Crónica...* El deseo conduce, hace actuar a los hombres, los mantiene en perpetua transmutación: «nada es posible si uno no se pierde antes en el deseo» (CI-1,99), y, en muchas ocasiones, el deseo proviene de una intuición, es decir, parte del instinto y de la mente, del *alma*.

⁶⁷.- Cfr. *Eros y Tánatos*, p. 21.

⁶⁸.- *El arco y la lira. Obras completas*, 1, p. 147.

⁶⁹.- Citado por Bruce-Novoa: "La novelística de Juan García Ponce: el deseo por el modelo", en: *Varios: Juan García Ponce y la Generación del Medio Siglo*, p. 71.

⁷⁰.- Citado por Julia Kristeva: *op. cit.*, p. 160.

En *De anima* (de García Ponce) el alma se muestra a través del deseo. El erotismo es el vehículo y el recipiente de esta dialéctica. El erotismo, afirma Gilberto, «conlleva una expropiación del propio cuerpo» (DA,203), idea que el autor reitera: «La práctica del erotismo -dice García Ponce- es una voluntaria expropiación del cuerpo para convertirlo en un puro instrumento del placer» (IYV,199), al igual que el arte, que la representación, como afirma Octave, en *La revocación del edicto de Nantes*, de Klossowski, al referirse a una mujer pintada en un cuadro: «asistimos -dice- a interminables expropiaciones del cuerpo bajo la mirada de otro». ⁷¹ Se trata de ser en plenitud para, al mismo tiempo, dejar de ser al ser en otro: «Si nos miran, somos desde afuera en el que nos mira» (NB,563), dice Andrés en *El gato*.

En la obra de García Ponce, el ubicuo espíritu de Eros se diluye entre las palabras casi cortadas con precisión matemática. Pero Eros le guiña el ojo a Tánatos en el sentido de que, por medio del deseo, tratamos de ascender a la continuidad, a lo Absoluto (o a la ilusión de un absoluto). «La muerte -dice Bataille- tiene el sentido de la continuidad del ser», ⁷² de manera que no deja de ser interesante que en francés se le llame al orgasmo la *petite mort*, breve porque no es absoluta, pero agota el deseo, hay una desintegración, una disolución en la que acabamos -dejamos- de ser: somos plenamente en la atemporalidad. La muerte, como destrucción de un ser discontinuo, como desintegración del individuo, se alía al erotismo. Sin embargo, el escritor de literatura erótica -como artista- hace escapar al erotismo de la muerte al materializarlo en el arte, que en su inmovilidad es también absoluto y, además - como sostiene Freud-, siempre fiel a la infancia y al *principio del placer*. ⁷³ En una entrevista, García Ponce confiesa: «Desde niño no quería hacer nada», ⁷⁴ es decir, sólo estar inmerso en el *principio del placer*. El autor, evidentemente, se refiere a no hacer nada "útil" para una sociedad productiva y consumista, por ello el único compromiso que acepta «es aquel con la literatura; no quiero ser una figura social útil. No creo que porque haya niños muertos de hambre no pueda escribir. La idea de justicia ha

⁷¹.- Pierre Klossowski: *La revocación del edicto de Nantes*, p. 26.

⁷².- *El erotismo*, p. 25.

⁷³.- Cfr. N. Brown: *op. cit.*, p. 85.

⁷⁴.- E. Poriatowska: "Desde niño no quería hacer nada: Juan García Ponce, y ha escrito 30 libros", p. 10. Cfr. También: Carolina Calderón: "Una entrevista con Juan García Ponce. Septiembre 7, 1977", en: *op. cit.*, p. 34.

pervertido el pensamiento».75 En 1977, Carolina Calderón le preguntó por qué el escritor se niega a dejar de ser niño y a incorporarse a la realidad. El autor de *Crónica...* respondió:

Por sabio, porque si los niños tienen la autenticidad, el hecho de ser uno con el mundo, qué cosa mejor puede haber el escritor que continuar en ese estado; lo que pasa es que los lugares comunes, píos de nuestra cultura, nos dicen que hay que llegar a ser adultos y entrar y luchar por la vida. ¿Por qué luchar por la vida?, ¿por qué no gozar la vida?, ¿por qué no tener la vida?, ¿por qué no estar en la vida?, esto es lo que el escritor quiere hacer siendo voluntariamente consciente, responsablemente irresponsable.76

También sostiene que tiene opiniones políticas, pero no una posición política, y que no se escribe para transformar el mundo (cfr.T,232,234). El autor siempre ha tratado de nunca apartarse del *principio del placer* al conquistar el deseo de vivir para escribir y escribir para vivir, de optar por vivir en el espacio de la imaginación. El terreno de la literatura es el que le interesa. En otro lugar también afirma que

Conscientemente, el escritor se niega a dejar de ser niño y no quiere incorporarse a la realidad o, por lo menos, desea hacerlo de una manera distinta, con otros medios y por otro camino que el acostumbrado de sentirse vivir la vida y actuarla. En este sentido se afirma como una figura esencialmente antisocial (JGP,44,45).

Como ya hemos visto, su poética -independientemente de que, como veremos más adelante, el erotismo y el éxtasis estén vinculados con la muerte- es vitalista en sus intenciones, se halla regida por un impulso vital que a toda costa intenta vencer a la muerte como realidad contingente y utilitaria, como *principio de realidad*: «el erotismo es humano. Si no se convierte en obra de arte será devorado por la muerte. El erotismo, entonces, es un humanismo».77 En otro lugar asocia el erotismo a la belleza y en ese sentido asegura que es la base de todas las artes, pues ya sustituir una realidad por otra, poner la vida en palabras, es un acto erótico.78 Pero independientemente de esta connotación, el arte debe salvar el erotismo de los cuerpos, convertirlo en "engaño colorido" porque ya el mismo deseo de hacer arte es, como en el erotismo, un deseo de salir de nosotros mismos. Sólo saliendo de nosotros, dirigiéndonos a lo *otro*, podemos experimentar lo que es verdaderamente vivir. Argumenta el narrador en *Crónica...*: «es indudable que para el autor el hecho mismo de escribir está unido al deseo sexual» (CI-I,544); en *Catálo-*

75.- Aida Reboredo: *op. cit.*, p. 18.

76.- "Una entrevista con Juan García Ponce. Septiembre 7, 1977", en: *Varios: Juan García Ponce y la Generación del Medio Siglo*, p.24.

77.- Karina Avilés: *op. cit.*, p. 4.

78.- Cfr. Ángel Cosmos: *op. cit.*, p. 32.

go razonado dice la Voz primera: «Escribir, después de todo, es como hacer el amor: sólo se termina para empezar a esperar el momento en que se quiere volver a empezar» (CR,64), y en *Pasado presente* el deseo de Lorenzo por escribir es comparado con el deseo de tener a Carmenu (cfr. PP,48). En todo esto García Ponce coincide con Cesare Pavese, para quien «hacer poesías es como hacer el amor: nunca se sabrá si el propio gozo es compartido» y «arte y vida sexual nacen de la misma cepa». ⁷⁹ Sólo gracias al deseo continuamos viviendo, creando y también deseando, pero el espacio del deseo, como advierte Paloma en *De anima*, «debe ser igual al que Gilberto me ha dicho que corresponde a la literatura: es espantosamente material y no puede tocarse» (DA,131), paradójica en que lo más tangible resulta ser lo más intangible.

Escritura y deseo sexual se hallan en una unión tan estrecha, que el carácter de las imágenes representadas mediante el discurso verbal tiene que remitirnos a la unión de contrarios. En un texto tántrico de la antigua India se advierte: «El labio inferior es el falo, el labio superior la vulva: de su copulación nace la palabra», ⁸⁰ idea que podemos comparar con la expresada por Octavio Paz en su poema "Blanco": «el firmamento es macho y hembra / testigos los testículos solares / falo el pensar y vulva la palabra». ⁸¹ La relación entre deseo y palabra es también fundamental en *De anima*. En una ocasión, Gilberto invita a cenar a Paloma, le habla de literatura «y sin darnos cuenta nos deslizamos a conversar de cómo la siento y cómo me siente ella a mí y a través de las palabras surge el deseo como si las palabras me condujeran a su cuerpo cuando lo más probable es que sea su cuerpo el que me conduce a las palabras» (DA,53). Sin dudas, en el desarrollo de cada ser humano suele aparecer «el lenguaje del amor y del principio del placer antes de convertirse en el lenguaje del trabajo y del principio de la realidad». ⁸²

Afirma Angel Rama: «No parece que García Ponce crea que el hombre se encuentre en el trabajo, sino que se descubre íntegramente en el juego; en el ocio y no en el negocio». ⁸³ *Otium* -ocio- era también, en latín, el tiempo para reflexionar; equivale al griego *sjolé*, de donde se deriva "escuela", lugar a donde se iba a ejercer el ocio, es decir, a pensar. En cambio, el *Tripalium* -de donde se deriva "trabajo"- era, en el bajo latín, un instrumento de torturas compuestos por

⁷⁹.- *El oficio de vivir*, pp. 57 y 69.

⁸⁰.- Citado por Pandit Siva Kaliputra: *Estética del sexo. India*, p. 19.

⁸¹.- O. Paz: *Obras completas*, 11: *Obra poética*, I, p. 441.

⁸².- Norman Brown: *op. cit.*, p. 88.

⁸³.- "El arte intimista de García Ponce", en: Armando Pereira (ed.): *op. cit.*, p. 58.

tres palos y que se utilizaba para dislocar las articulaciones de los criminales o testigos reacios. Pero el trabajo no es sólo eso: también es «la vía de la conciencia, por la que el hombre salió de la animalidad»,⁸⁴ lo cual de ninguna manera significa que el hombre regrese a la animalidad cuando no trabaja. Casi podríamos admitir que en García Ponce el orden es belleza y el trabajo juego. Es claro que, por ejemplo, para el doctor Bailester en *Inmaculada...* el trabajo es parte de un principio de la realidad no represivo, donde el Eros se despliega sin trabas. En *L'invitation au voyage*, de Baudelaire, leemos: «Là, tout n'est qu'ordre et beauté, / Luxe, calme et volupté»,⁸⁵ donde, a decir de Herbert Marcuse, la palabra "orden" pierde su connotación represiva: «éste es el orden de la gratificación que crea un Eros libre»,⁸⁶ un Eros que, en García Ponce, no se reduce a la mera sexualidad procreativa y monogámica impuesta por nuestra civilización.

La narrativa de García Ponce es ajena al dolor. Como escritura hedonista evoca el placer desmesurado por la reflexión y por el cumplimiento del deseo o de las fantasías; el placer, en términos generales, que nos proporciona el movimiento perpetuo de la existencia. A García Ponce, autor irónico y vitalista, no le interesa el sufrimiento ni el desgarramiento existencial. El sufrimiento -dice- «no creo que sirva absolutamente para nada, y lo único que hay que hacer con el sufrimiento es llevarlo con la mayor discreción posible y ya [...] Soy totalmente contrario a la idea cristiana de la redención por el dolor. Se me hace una verdadera aberración mental pensar que el dolor pueda servir para redimirte de algo».⁸⁷ Para Bataille la voluntad niega a la muerte e incluso es indiferente ante ella: «sólo la angustia introduce la preocupación de la muerte, paralizando la voluntad».⁸⁸ La voluntad, que para Bataille se apoya en la certeza de la suerte -ya que ésta la cumple y la voluntad a su vez busca la suerte- es, en García Ponce, voluntad de vida, de encuentro, *voluntad erótica*, voluptuosidad, libido ejerciéndose, movimiento contrario al temor o a la angustia de la muerte. Los personajes más importantes, más dinámicos y vitales del autor yucateco buscan el placer y generalmente carecen de represión en el sentido freudiano. Es cierto que hay momentos de represión, donde una fuerza moral o racional puede *retardar* -mas no matar- el deseo; por ejemplo, en *Pasado presente*, cuando Alberto, Xavier y

⁸⁴.- Georges Bataille: *El erotismo*, p. 224.

⁸⁵.- *Les fleurs du mal*, p. 100.

⁸⁶.- *Op. cit.*, p. 174.

⁸⁷.- E. Poniatowska: "El sufrimiento no conduce a nada, dice García Ponce", p. 6.

⁸⁸.- *El culpable*, p. 95.

Geneviève están en el departamento del primero, la necesidad de prolongar el presente se convierte en *obstáculo* y ninguno de los tres quería ser el *responsable* de un avance: preferían esperar sabiendo que algo iba a pasar (cfr. PP, 334). Es indiscutible que *retardar* el deseo implica su consecución, por lo que este retardo se ejecuta *con miras* a obtener un mayor placer. Es cierto también que llega a aparecer cierto grado de sufrimiento debido a una pérdida o a un alejamiento, como llega a ocurrir al final de *Crónica...* o con la muerte de Fray Alberto. Pero en términos generales no hay "desgarrados" ni reprimidos: el deseo se halla libre y los personajes, aunque a veces vacilen, llegan a estar conscientes de él y, desinhibidos, lo realizan. En García Ponce encontramos la repetición ritual del *deseo satisfecho* y por ello a veces parece que el tiempo se detiene en un presente puro. El deseo se mueve dentro de ese espacio cerrado, íntimo, en el que sólo los participantes gozan de su constante afirmación.

El tiempo lineal de las novelas más importantes de García Ponce es aparente porque la sucesiva reiteración de ciertos acontecimientos nos hace volver hacia atrás, nos remite a un terreno que la memoria asocia con el espacio presente de la narración. Los acontecimientos, encuentros y reencuentros transforman la linealidad en una especie de "eterno retorno" dentro del espacio total que el arte realiza en la escritura. Las imágenes o situaciones fascinantes que se presentan, sin embargo, están presentes en los momentos en que su presencia nos evoca las ausencias de las imágenes o situaciones pasadas. Es la escritura de la obsesión progresiva y regresiva. Todo es a la vez una constante metamorfosis: siempre igual como cambio que se va intensificando por las mismas reiteraciones del deseo erótico, que expanden sus focos de acción porque el deseo que las caracteriza actúa como una *reacción en cadena*. En el terreno del amor experimentado por Claudia en *La cabaña*, «el deseo se hacía cada vez más vasto y sin límites, alimentándose de su propia imposibilidad de satisfacerse» (CAB, 177). Pero el deseo no sólo es ubicuo e ilimitado en la narrativa de García Ponce, sino que también es una intensidad impersonal (cfr. CA, 180) y al mismo tiempo se mueve en la intimidad y llega a anular la negatividad procedente del exterior, como de repente ocurre en *La invitación* (1972): «El deseo no necesita lugar, ocupaba todos los lugares y era el amor que ignoraba todas las presencias siniestras, que las hacía desaparecer» (INV, 129). Esta fuerza impersonal es puesta de manifiesto por Robert Musil en *El hombre sin cualidades* cuando, al hablar con su prima Diotima sobre lo que

es estar enamorado, dice Ulrich que «sólo siendo los hombres absolutamente objetivos -lo cual equivaldría casi a ser impersonales- serían también todo amor. Porque únicamente en aquel estado serían también todo sensibilidad y sensación y pensamiento».⁸⁹ Sólo la absoluta *exterioridad* -la masacre del ejército en *Crónica...*, o la retención de R. por los militares en *La invitación*-, puede apaciguar la intimidad y la impersonalidad del deseo que en ella se manifiesta, clausurar el orden imaginario en que están envueltos los personajes y apagar las sucesivas y reiterativas reacciones en cadena del deseo. Así, las sirenas en las calles -como las de *La odisea*- impiden o retardan la realización del amor, y por ello resultan ser, en *La invitación*, «sinietros avisos cuyo oprobio hacía imposible la realidad del amor» (INV,102). Y si, en *Crónica...*, paradójicamente, el ejército -a nivel de macroespacio- actúa por una orden que a su vez procede de un deseo, Evodio Martínez como asesino -a nivel individual- actúa también impulsado por un deseo que a su vez aniquila, *inmoviliza* textualmente el deseo como fuerza multiplicadora de placer. Evodio se exilia, pero el placer vive también una especie de exilio involuntario. Esto no ocurre ni en *De anima* ni en *Inmaculada...*, obras en que el nuevo retorno de la reacción en cadena -en el caso de *Inmaculada...*- queda como posibilidad realizable o -en el caso de *De anima*- se cumple efectivamente, a pesar de la muerte de Gilberto, ya que Paloma -aunque renuncia a seguir escribiendo- no renuncia a la vida, que encierra -como ella- todas las posibilidades. En la indestructible imaginación el deseo siempre se convierte en acto, se actualiza. El deseo como multiplicador de placer no puede ser aniquilado ni siquiera por el deseo de exclusión que implica el matrimonio como la realización de *la* pareja. Esto es comprobable por la interrogación final del narrador en *Inmaculada...*: «Lo que pasaría después dependería de Inmaculada» (I,333). El matrimonio es tradicionalmente un contrato en que está implícita la subordinación de la esposa al marido. En la Edad Media, el esposo era el "señor" de la mujer. Uno de los rasgos más singulares de los trovadores, que convivieron con los cátaros (o "puros") y hasta los defendieron, fue su intención de "purificar" el amor «de todo cuanto no es natural en él y no, como quiere, por ejemplo, el platonismo, apartarle por completo de la sexualidad [...] es cierto que a

⁸⁹ - Robert Musil: *El hombre sin atributos*, II, p. 220. Las palabras originales son: «Denn nur wenn Menschen ganz Sachlich wären -und das ist ja beinahe dasselbe wie unpersönlich-, dann wären sie auch ganz Liebe. Weil sie nur dann auch ganz Empfindung und Gefühl und Gedanke wären» (*Der Mann ohne Eigenschaft*, p. 488).

menudo consideraron el amor conyugal como "venal", utilitario, situando -implícitamente- el verdadero amor *fuera del matrimonio*.⁹⁰ Para estos poetas medievales la mujer está siempre dispuesta «a caer de nuevo en las realidades terrestres»⁹¹ y nunca simboliza ningún elemento ni figura extraterrenal o metafísica. Al hacer explícita la emancipación absoluta de la mujer y de sus deseos, García Ponce coincide con la postura de los llamados cátaros "creyentes", a quienes les estaba permitido el matrimonio y los goces de la vida, al contrario de los llamados cátaros "perfectos" (*bons-hommes*), que practicaban una vida ascética, asexual y muy rigurosa. En otras palabras, para los cátaros "creyentes", como en general para los personajes de García Ponce, no hay un principio de la realidad represivo, sino lo que Marcuse llama, contraponiéndolo al *principio de actuación* (o el trabajo enajenado de los hombres-cosas) un «principio de la realidad no represivo».⁹² La importante distinción entre los dos tipos de cátaros, por cierto, se le escapa a Octavio Paz al criticar a Denis de Rougemont en *La doble llama*, por lo que dicha crítica carece de sustento. En cuanto a la opción de la mujer, afirma René Nelli:

Indiscutiblemente, para las mujeres del siglo XIII el libertinaje, al igual que el ascetismo pero en sentido inverso, constituyó una protesta contra el orden social que las coaccionaba y sobre todo contra el matrimonio no igualitario, que favorecía a los hombres. Si querían afirmar su autonomía, sólo tenían elección entre el camino abierto por los trovadores, valoración total de la libertad amorosa acompañada por la idea de que el amor no es pecado, y el camino aconsejado por los *bons-hommes*, del ascetismo y la perfección.⁹³

García Ponce le otorga a la mujer de su narrativa una autonomía que la mueve a buscar el placer ilimitado en el mundo, y hace fracasar a la pareja Paloma-Armando precisamente porque éste trató de anular la libertad de la mujer. Es cierto que el hombre empuja a veces a la mujer, la ayuda a revelar su "apertura", lo ilimitado de su sexo, pero la mujer se somete cuando ella está de acuerdo y llega un momento en que ya ni se pertenece a sí misma: se vuelve objeto, pero no cosa, pues su objetivación proviene también de su propio deseo y no sólo del deseo del otro: «Quiero que me cojan todo el día y toda la noche» (CI-I,11), dice Mariana. Nunca hay una violación real: Inmaculada es, en ese sentido, pura, como lo es Paloma, como lo es Mariana: «un objeto al que todos habían usado y nadie habla tocado» (CI-I,300). El mismo escritor ha

⁹⁰.- René Nelli: *Los cátaros*, p. 102. Subrayado mío.

⁹¹.- *Ibid.*, p. 103.

⁹².- *Op. cit.*, p. 166.

⁹³.- *Op. cit.*, p. 104.

confesado que las mujeres le parecen más interesantes que los hombres y que se considera a sí mismo un «feminista»,⁹⁴ aunque critica al feminismo como ideología, pues éste pretende igualar a la mujer con algo inferior al despojarla de su no-carácter implicado en su ser como *objeto* para así otorgarle un carácter, una individualidad (cfr.IV,110). La objetivación de la mujer es notoria en toda la obra que nos ocupa, pero particularmente explícita en el erotismo infantil plasmado en una escena de *Inmaculada...* Joaquina desviste a una de las muñecas:

- ¿Y si yo me desvistiera también? -dijo Joaquina.
 Inmaculada no entendió lo que su amiga quería. Joaquina tuvo que insistir:
 -¿No quieres verme desnuda a mí también?
 -¿Desnuda, tú? ¿Para qué? -contestó Inmaculada.
 -Para estar igual que la muñeca, *para ser otra muñeca* -murmuró Joaquina (I,20. Subrayado mío).

Mediante un acto mimético la niña -en su absoluta inocencia- se convierte en objeto de Inmaculada, como ésta se convertirá en objeto del doctor Ballester y de otros hombres. Si la belleza pertenece a todos los que la desean y la mujer es bella, es entonces absurdo -para Garofa Ponce- que la mujer, al igual que el objeto artístico o la vida, se convierta en motivo de una ideología para evitar también su peligrosidad y encauzarla por una vía determinada. Como la vida, como el arte, la mujer es múltiple. «La belleza de la mujer -dice Marcuse-, y la felicidad que promete son fatales en el mundo de trabajo de la civilización».⁹⁵

En la parte final de *Inmaculada...*, al hacerse presente el doctor Ballester en la boda de la protagonista, se hacen también presentes todas las vivencias del pasado que Inmaculada experimentó. El pasado nunca se borra porque el deseo se plasma en la memoria y porque, al recordarlo, renace para actualizar ese pasado y al actualizarse, se transforma, pero sigue siendo la reiteración multiplicadora del deseo. Garofa Ponce ha puesto en la mujer -Inmaculada- el poder de volver a concretar y multiplicar ese deseo, sin importar que esté o no casada.

En cambio, el protagonista de *La invitación* sufre una modificación radical por un factor que, como lo será en *Crónica...*, pertenece a la absoluta exterioridad como ausencia de intimidad, es decir, que atenta contra la intimidad del deseo.

⁹⁴.- Albarrán / Gutiérrez: *op. cit.*, p. 16.

⁹⁵.- *Op. cit.*, p. 172.

-iv-

La contraparte del deseo que busca el *principio del placer*, es la seguridad que en la vida produce la estabilidad, el anquilosamiento. Ya en *El canto de los grillos* hay una crítica a ese anquilosamiento, a esa estabilidad o búsqueda de seguridad, simbolizada en el canto de estos insectos y representada por todos los personajes (provincianos), con excepción de la emprendedora y liberal Georgina, que vive en la ciudad de México y que, sin lugar a dudas, prefigura a todos los personajes femeninos dinámicos, como Mariana, Paloma o Inmaculada, para no ir más lejos. A estos personajes se contraponen -para continuar con *El canto de los grillos*- la "mocha" Evenilde y la "decente" Ana, productos del *principio de realidad* como mundo del deber, del orden y del trabajo, de los deseos inconscientes frustrados. Lo contrario de esa seguridad es la ya aludida categoría rilkeana de "lo Abierto", la cual expresa una absoluta incertidumbre, una carencia de realidades figuradas, formas estables o existencias separadas y discernibles; expresa la inseguridad ante el misterio del mundo. Quien accede a "lo Abierto" está desprendido del tener o del contar los objetos; accede a una mayor y más profunda intimidad en la que actúa realmente la libertad.

Los personajes de Juan García Ponce, y en especial los femeninos, son "abiertos" porque se alejan del "canto de los grillos", del anquilosamiento y de la seguridad. Es cierto que están frente a objetos o realidades figuradas, pero se dejan vivir ante ellas sin preocupación; nunca hay una certeza real de la totalidad de la realidad que los circunda, sino que ésta es múltiple y cambia sus rostros o sus estados. Todo se precipita hacia la movilidad porque el deseo subyace en todas las acciones:

Esteban la miraba incrédulo y Mariana lo miraba conflagrada. Nada debería moverse, nada podía moverse. Mariana estaba en su cuarto y entre los dos la vista anulaba toda distancia. Había una inesperada banalidad en el suceso y sin embargo era inconcebible. Esa presencia hacía imposible todo pensamiento. La espera era superior a cualquier realización; pero la posibilidad de realización le daba sentido a la espera. Ahora no era ni una cosa ni otra. Estaban en el estrecho filo de un límite desde el cual todo se precipitaría hacia el movimiento. (CI-I,448).

Mariana experimenta un radical «desprendimiento de cualquier tipo de seguridad» (CI-I,455) y en ese sentido -como también en otros que veremos después- se parece a Paloma y a Inmaculada, cuya seguridad

podía ser parte de su infancia olvidada; el temor del rechazo por el que la guió el miedo ante lo desconocido que estaba segura de no querer aceptar desde su primer noviazgo; pero sólo reconocía el miedo, aunque la seguridad resultaba aburrida y el miedo, en cambio, a pesar del rechazo, le despertaba curiosidad (1,91).

El miedo pertenece también al espacio del movimiento, pues nos mantiene en la incertidumbre. El gato, cuya aparición sensual se manifiesta en muchas narraciones de García Ponce, comparte esa curiosidad surgida del instinto, que le permite el desplazamiento y la búsqueda ilimitada. Pero para que todo esto se afirme, debe existir la mirada, emparentada con la curiosidad porque ésta suele nacer de aquélla.

De la mirada proviene el deseo que mantiene a los personajes en constantes encuentros que, en muchas ocasiones, suelen ser las repeticiones retocadas o matizadas, rituales, obsesivas, reiterativas, de situaciones anteriores, ya vividas. La mirada suscita siempre una transformación. Al fijar su atención en la figura de Alma, la expresión de Andrés en *El gato* cambia por una expresión de amor, ternura y «deslumbrada curiosidad» (NB,571). La dirección de la mirada, pues, suele ser la dirección del deseo. En el título de un libro de cuentos de García Ponce, *Encuentros* (1972), subyace el papel de la mirada, que nos acerca nuevamente a la representación. Dice Blanchot:

Ver supone la distancia, la decisión que separa, el poder de no estar en contacto y de evitar la confusión en el contacto. Ver significa que, sin embargo, esa separación se convirtió en encuentro. Pero, ¿qué ocurre cuando lo que se ve, aunque sea a distancia, parece tocarnos por un contacto asombroso, cuando la manera de ver es una especie de toque, cuando ver es un *contacto* a distancia, cuando lo que es visto se impone a la mirada, como si la mirada estuviese tomada, tocada, puesta en contacto con la apariencia? [...] Lo que nos es dado por un contacto a distancia es la imagen, y la fascinación es la pasión de la imagen.⁹⁶

La pasión de la imagen en el arte de García Ponce es evidente por el carácter de sus representaciones. Para Blanchot la inspiración se halla vinculada con el deseo; se da en la impaciencia y es así como escribir comienza con la «mirada de Orfeo», que no es sino el mismo movimiento del deseo.⁹⁷

En el arte del autor yucateco, el ritmo y la elegancia del estilo, la utilización de adjetivos, metáforas o comparaciones, la plasticidad de las imágenes y descripciones, así como otros recursos que nos otorgan una gran visibilidad y en los que significativo y significado, forma y fondo

⁹⁶.- Maurice Blanchot: *El espacio literario*, pp. 25 y 26.

⁹⁷.- *Ibid.*, pp. 165 y 166.

constituyen una unidad separable sólo por la vía de una absurda abstracción, hacen que el placer de narrar se halle estrechamente relacionado con la búsqueda y el placer sexual como un fin en sí mismo -el fin de mirar y experimentar-, cuya esterilidad es una de sus condiciones: «La ventaja del arte es que es absolutamente gratuito, no contribuye a nada, lo que hace es que a los que saben gozar de él los ayuda a vivir; si ésa no es ninguna contribución, entonces ninguna contribución vale la pena...».⁹⁸ Pero esta gratuidad o inutilidad -como apreciaremos en los últimos capítulos de este ensayo- no es la condición *significativa* del contenido de los textos, ya que no se trata de simples obras pornográficas o eróticas que únicamente pretendan excitar al espectador.

-v-

Lo que ahora se debe destacar es el carácter prohibido o "pecaminoso" que la sexualidad ajena al «creced y multiplicaos» implica para nuestra cultura occidental, pues si bien los textos de García Ponce no ponen en crisis su relación con el lenguaje, sí lo hacen con la *cultura* donde fueron producidos. En *Historia de la sexualidad*, Michel Foucault ha demostrado que la preocupación por el sexo empezó dentro de la cotidianidad de la antigua Grecia, donde los médicos prescribían, además de normas alimenticias, cómo encontrar el goce sexual «sin que resulte de ello ningún desorden».⁹⁹ Es este desorden el que debe ser evitado para controlar a la sociedad, pues según ciertas concepciones médicas y religiosas se trata de una *transgresión*. Sin embargo, para que exista la transgresión es necesaria la existencia previa de normas; todo transgresor, en cierto sentido, afirma dichas normas al negarlas. En una conferencia, el medievalista Jacques LeGoff demostró que lo que en el Génesis bíblico fue un acto de soberbia, es decir, comer del fruto prohibido con el fin de ser como Dios, en el cristianismo de los primeros tiempos fue asociado con el sexo. Desde Tertuliano, el pensamiento cristiano atacó la desnudez, transformándola en la "efigie del pecado".¹⁰⁰ Posteriormente, durante la Edad Media y según la concepción de San Agustín, la misma risa será asociada con la gula y la lujuria. La transgresión,

⁹⁸.- Universidad Nacional Autónoma de México: "Entrevista con el maestro Juan García Ponce", p. 11.

⁹⁹.- *Historia de la sexualidad*, II: *El uso de los placeres*, p. 51.

¹⁰⁰.- Cfr. Lo Duca: *Historia del erotismo*, pp. 66 y 67.

entonces, al igual que el castigo y la redención, es un elemento *constitutivo* de la concepción *occidental* del amor.¹⁰¹

¹⁰¹ - Cit. *La llama doble. Amor y erotismo. Op. cit.*, p. 227

CAPÍTULO TERCERO: EL DISCURSO DE LA TRANSGRESIÓN.

En mi opinión, el sexo fue mejor entendido, mejor expresado, en el mundo pagano, en el mundo de los primitivos, así como en el mundo religioso. En el primero fue exaltado en el plano estético, en el segundo en el plano mágico, en el tercero en el plano espiritual. Nuestro mundo, donde sólo existe en el plano de la vida animal, el sexo funciona en el vacío. Nos estamos volviendo cada vez más neutros, cada vez más asexuales. La creciente variedad de crímenes perversos constituye un elocuente testimonio de este hecho...

Henry Miller, citado por Huberto Batis,
en: *Estética de lo obsceno*.

Hemos visto que, en términos generales, las representaciones estéticas en la narrativa de García Ponce son de carácter erótico; hay un erotismo prácticamente ubicuo, pero también un elemento que subyace bajo el erotismo o la pornografía: la transgresión de un orden moral y social. El cuerpo, sin dudas, se convierte en el medio de transgresión más eficaz. Pero al contrario de lo que ocurría en Oriente, y sobre todo en la antigua India, donde encontramos tratados eróticos sin otro fin que el de mostrar la manera de producir placer y diversidad en la relación sexual, nuestra civilización judeocristiana ha puesto la marca del pecado en el *placer* que implica el sexo al asociarlo tan sólo con la mera reproducción e imponer la castidad si el sexo no se ejerce con esos fines, lo que evidentemente nos aleja de la naturaleza, como dice Nietzsche: «La predicación de la castidad es una incitación pública a la contranaturaleza. Todo desprecio de la vida sexual, toda impurificación de la misma con el concepto "impuro" es el auténtico pecado contra el espíritu santo de la vida».¹ Por ello coincido con Martínez-Zalce cuando afirma que la única moral para García Ponce es «todo lo que aumente la intensidad de las vivencias»,² y con Rafael Humberto Moreno-Durán, quien afirma: «Inmaculada ama porque se lo pide el cuerpo: lo demás es retórica moral. El placer que recibe sólo es comparable al placer

¹.- *El Anticristo*, p. 112.

².- *Cfr. op. cit.*, p. 12.

que da. En esta sintonía edifica su única ética»,³ sintonía que indudablemente se vincula con la armonía de las relaciones interpersonales, con la discreción, como advierte Graciela Gliemmo, para quien, en *Crónica...*, «la ética general que rige es la que se pone en boca de la tía Eugenia: pueden hacer cosas indebidas, transgredir lo prohibido pero sin dejar de ser discreto». ⁴ Es la moral de la máscara, de la gesticulación, de la representación. Nuevamente, el "engaño colorido". En el capítulo II de *Inmaculada...* la protagonista habla con un interlocutor de quien nada sabemos. Entre otras cosas, le narra sus experiencias con Victoria, cuyo nombre es ciertamente sintomático, ya que con ella Inmaculada llegó al orgasmo por primera vez. Allí, desde un tiempo y un espacio indeterminado, la mujer recuerda el "placer del mal" y establece su ética, sus pautas de comportamiento:

Nos abrazamos otra vez de pie. Parecía imposible estar desnudas y abrazadas al fin. A mí me gustó mucho y creo que a ella también. Pero, además, *yo sabía que todo eso tenía que ser muy malo y así, sabiéndolo, me gustaba más todavía*. Besé a Victoria en los pechos que empezaban a salirnos y en los pezones que tenía muy parados y ella también a mí. Después nos acostamos en el piso. Ella se vino. A mí nunca me había pasado eso. Victoria logró que me viniera metiéndome los dedos y yo se los metí también a ella (1,40. Subrayado mío).

En un ensayo sumamente erudito, René Etiemble hace un repaso por algunos textos de erótica china, árabe e hindú. Afirma que en los países sellados por el judeocristianismo -y el marxismo- el único equivalente de la verdadera literatura erótica (por ejemplo, del *Kama Sutra*) «será siempre la anatomía», entre otros manuales sobre técnicas sexuales o textos moralistas sobre el matrimonio. También reflexiona sobre un fenómeno muy curioso en Occidente: el hecho de usar el latín para traducir los pasajes "más osados" (los que tratan del amor carnal) de los textos orientales: «la mayor parte de los tratados taoístas se ofrece en latín», y agrega que esto

no es más que una manera de prohibir a la mayor parte de la gente el acceso a lo erótico; es como poner sobre un frasco que merece algo mejor la etiqueta "veneno" [...] Con todo lo irrisorio que se les juzgue, estos procedimientos contribuyen a pervertir al lector, a darle una idea falsa de lo erótico. Significa sugerir una transgresión, un pecado. Aquellos que leen inocentemente los bellos textos poéticos o novelescos que tratan de las cosas del amor no pueden sino rechazar las traducciones que, dentro del género, verdaderamente traicionan.⁵

³ - "Juan García Ponce: la escritura como pasión y liturgia", en: Armando Pereira (ed.): *op. cit.*, p.193.

⁴ - "Crónica de la intervención: el desnudo de una escritura", en: A. Pereira (ed.): *op. cit.*, p. 174.

⁵ - René Etiemble: "Incertidumbres de la literatura erótica", pp. 36 y 41.

Debemos recordar que mientras autores como Balzac, Zola y muchos otros fueron considerados -en muchas ocasiones de modo injusto- como pornógrafos en su época, el *Kama Sutra* -libro sagrado en la India- fue tachado, en esa misma época y en Francia, de "libro sucio".⁶

En la cultura judeocristiana Dios manda a sus hombres y mujeres a reproducirse, así como, en el *Evangelio según San Marcos* (11,12-14), Jesucristo seca una higuera porque ésta no le dio frutos, a pesar de que «no era tiempo de higos». ⁷ En una nota a pie de *La parte maldita*, Georges Bataille alude a la expresión - eminentemente judeocristiana, aunque él no lo explicita- de pecado "carnal" para expresar el vínculo entre la sexualidad y la muerte, que devora la carne.⁸ Esta postura pesimista que le confiere una importancia capital a la *producción de frutos* en la vida, contrasta con la literatura oriental, donde el amor -sin importar que sea improductivo- vence siempre a la muerte. Puede afirmarse que en la India -donde no hubo dioses prometéicos ni héroes *fármacos* vencidos por el destino o la fatalidad- el erotismo como placer transgrede el orden del trabajo, pero no el orden moral ni religioso. Comparemos la actitud de la *Biblia*, donde -como veremos en otro capítulo- el *Cantar de los cantares* aparece casi por obra de un milagro, con estos versos, tomados de un texto sagrado hindú anterior al Antiguo Testamento, el *Rig Veda*: «Y erguid el miembro viril, maestros, endurecedle, / Joded, copulad, para obtener el triunfo»,⁹ donde la sexualidad es asociada a la fuerza creciente y no a la decadencia, y con estos otros: «SI, tres veces por día tú me penetrabas con tu falo / y me colmabas hasta cuando yo no lo deseaba»,¹⁰ donde la mujer no expresa sino el placer, la pérdida de energía, sin explicitar ningún fin utilitario, como podría ser la fertilidad de la tierra o la fecundidad del óvulo y del espermatozoide. En *Las lágrimas de Eros*, Bataille advierte que el *placer* inmediato que resulta de la actividad sexual -y no la procreación- fue el fin para los primeros hombres conscientes.¹¹ Pienso, por ejemplo, en una tribu nómada de cazadores. Con seguridad obtenían el placer por el placer mismo, pues el culto a la fertilidad se desarrolla en las sociedades agrícolas y sedentarias. En el *Rig Veda*, producto de una cultura originalmente nómada -los arios- hay muchos

⁶.- René Etiemble: "Incertidumbres de la literatura erótica", pp. 36.

⁷.- *Biblia de Jerusalén*, p. 1541.

⁸.- Cfr. *La parte maldita*, p. 81.

⁹.- Anónimo: *El Rig Veda*, X, 101, p. 268.

¹⁰.- Anónimo: *El Rig Veda*, X, 95, p. 265. Véase también "La erótica en el *Rig Veda*", en el "Estudio introductorio" de la misma edición.

¹¹.- Cfr. *Las lágrimas de Eros*, p. 57.

otros ejemplos de sexualidad explícita impregnada de la pureza e inocencia que implica la falta de culpa frente a un hecho tan primario y natural como lo es el acto sexual. Durante muchos siglos, esta actitud no tuvo solución de continuidad. He aquí un solo ejemplo, tomado de los *Cien poemas de amor*, del poeta hindú Amaru (siglo VII):

Viendo a sus dos amadas sentadas en el mismo lecho,
cautamente se les acerca por detrás;
y, como si jugara,
cubre con sus dedos
los ojos de una de las bellas;
y luego, volteando levemente la cabeza,
el muy astuto besa a la otra,
cuyos vellos se erizan de placer,
mientras su corazón palpita de emoción
y una sonrisa contenida ilumina sus mejillas.¹²

No sólo cada cultura posee una actitud diferente frente a lo "obsceno" y a lo "vergonzoso", sino también cada persona. En este último aspecto -el individual- destaca la imponente figura de Fray Luis de León, quien desde la cárcel confiesa que la palabra hebrea *zama*, utilizada en el *Cantar de los cantares*, significa cabello, pero también «las vergüenzas de la mujer», y de ninguna manera lo que puso San Jerónimo en su *Vulgata*. Arguye el fraile que «a los limpios y buenos, que no pervirtieron en nada el uso natural, todo lo natural les es limpio».¹³ En cuanto al aspecto cultural, cabe citar a Alain Danielou, para quien los templos hindúes

están cubiertos de imágenes eróticas porque el hombre debe ser puro, libre de inhibiciones antes de poder alcanzar los secretos del conocimiento. El sabio no teme el espectáculo del placer, sino que admira la floración y la belleza. Podemos observar fácilmente que son los ambiciosos, los rapaces, los crueles, los acomplejados quienes temen a las manifestaciones de la sexualidad. *El temor a lo sexual es siempre una manifestación de anti-espiritualidad*.¹⁴

De igual modo, Georges Bataille, al referirse a los templos de la India, aclara que «fuera de los límites del cristianismo, el carácter religioso, el carácter sagrado del erotismo pudo aparecer a la luz del día, con el sentimiento sagrado dominando a la vergüenza».¹⁵ Y si bien el elemento masculino predominó sobre todo en el norte del subcontinente, no así en el sur de la India, donde la mujer fue fundamental dentro del tantrismo. En los textos de *arte erótica* siempre se alude

¹². - Amaru: *Cien poemas de amor*, p. 38.

¹³. - "Respuesta que desde su prisión da a sus émulos el maestro Fr. Luis de León. Año de 1573", en: Salomón: *El cantar de los cantares*, p. 144. Cfr. también p. 146.

¹⁴. - Citado por Pandit Siva Kaliputra: *Estética del sexo. India*, pp. 50 y 51. Subrayado mío.

¹⁵. - *El erotismo*, p. 187.

a una gran variedad de posiciones sexuales y se le da gran importancia al placer de la mujer. Por ejemplo, para Vatsyayana, autor del *Kama Sutra*, las mujeres -a pesar de lo que opinan otros- deben conocer y estudiar este tratado.¹⁶ Al igual que en la India, en Egipto también hubo un arte erótica, hecho probado por la existencia no sólo de una serie de poemas eróticos, sino también del llamado *Papiro de Turfn* (XX dinastía), donde se describen doce posiciones sexuales, en una nomenclatura próxima al *Kama Sutra*.¹⁷ En cambio, en el mundo greco-latino, no obstante la libertad sexual y la existencia del erotismo como acto no-genésico, el elemento masculino, por ser "activo", era siempre el predominante.¹⁸ El onirocrítico griego Artemidoro (siglo II d.C.) incluso llegó a afirmar que lo "natural" es hacer el amor frente a frente, con el hombre encima de la mujer, para poseerla y ser dueño de su cuerpo, de tal modo que ella -ser "pasivo" por naturaleza- se someta y obedezca: las demás posiciones sexuales son «inversiones de la desmesura, de la intemperancia y de los excesos naturales a que lleva la embriaguez».¹⁹ Muy distinta es la posición de Fray Alberto en *Crónica de la intervención*, para quien «en el placer no hay nunca una figura pasiva y otra activa» (CI-II,356), lo que comprueba con el amor sáfico. Filósofos y médicos griegos, en cambio, proponían un elemento pasivo y otro activo en la relación. El varón adulto, sin importar su preferencia sexual, es activo. La mujer es siempre pasiva. La postura de Artemidoro indica una carencia total de imaginación y refinamiento en la relación sexual, y admite la inferioridad de la mujer con respecto al hombre. El mismo Aristóteles, prestigiado filósofo, considera que «Debemos entender la condición femenina como si fuera una deformidad».²⁰ Para los griegos la civilización era fundamentalmente masculina y en ese sentido no se debe al azar el hecho de que ellos, como nos enseña Michel Foucault, no hayan concebido nunca un arte erótica, sino sólo reflexiones que apuntan «a la instauración de una técnica de vida».²¹ En realidad, sólo para las hetairas el amor se practicaba

¹⁶.- Cfr. Vatsyayana: *El Kama Sutra*, p. 29.

¹⁷.- Cfr. Lo Duca: *op. cit.*, p. 30 y ss.

¹⁸.- Cfr. M. Foucault: *Historia de la sexualidad*, II, p. 82.

¹⁹.- Citado por Michel Foucault: *Historia de la sexualidad*, III, p. 26.

²⁰.- *Tratado de la generación de los animales*. Citado por Luce López-Baralt: "Un místico de Fez, experto en amores: el modelo principal del *Kama Sutra* español", p. 249.

²¹.- *Historia de la sexualidad*, II, p. 130.

como un arte.²² Por ello sólo en parte coincido con Alberto Espinosa cuando advierte en la obra de García Ponce la lejanía de los elementos cristianos al asociar el amor y el erotismo en el escritor yucateco con la concepción *pagana* del amor como algo que no aprisiona ni retiene.²³ Se podría agregar que en la concepción pagana -pero también en las sociedades cristianas medievales- el amor y el matrimonio eran cosas muy distintas, pues el segundo solía darse más bien como un contrato por conveniencia. Lo que Espinosa pasa por alto es precisamente que dentro del mundo pagano occidental no hubo textos de erótica, sino sólo en torno al amor. Comprobaremos que la obra narrativa de García Ponce que nos interesa se halla más vinculada a Oriente que a Occidente.

En efecto, todo lo que implica el concepto de *Kama* (placer sensual) era considerado en la antigua India como una de las etapas de la vida, junto con *Artha* (adquisición de bienes materiales) y *Dharma* (el deber, la obligación de cada quien para con su casta y su sociedad).²⁴ El objetivo del hinduista es *Moksha* (liberar a su alma de la transmigración), pero no excluye ni *Artha* ni *Kama* como etapas propias de la juventud. Además de practicarse como algo muy usual en la intimidad, el sexo en grupo se esculpía en la piedra y se representaba en todo tipo de pinturas y textos literarios.

Sin embargo, cuando el hombre inmerso en una cultura represiva como la judeocristiana, se aparta de los fines meramente reproductivos para buscar el desgaste sexual por el placer mismo y, con ello, la franca anticoncepción, *transgrede* un precepto religioso, un orden *moral*. En la literatura, la estrategia discursiva mediante la cual se re-presenta la transgresión proviene de la tensión verbal: es *discurso*, sucesión de signos verbales, palabras, imágenes. En García Ponce, lo que llamaremos "discurso de la transgresión" está entrelazado -en primera instancia- con *representaciones* implicadas en una concepción del mundo en cuyo vértice confluyen, por un lado, el carácter de desgaste de la energía vital, de la experiencia sensual sin ningún fin reproductivo y, por otro, el carácter religioso, *sagrado*, místico, ritual de una erótica inmersa en la intimidad de sus actantes. Para un autor como Bataille el gasto improductivo está vinculado

²² - Han llegado hasta nosotros los nombres de algunas hetairas famosas, así como las descripciones de las posiciones eróticas de la antigüedad clásica, de las que la hetaira Filenis llegó a escribir. Cfr. Lo Duca: *op. cit.*, pp. 41-52.

²³ - "De *anima* de Juan García Ponce", p. 40.

²⁴ - Cfr. Vatsyayana: *op. cit.*, p. 19.

con lo sagrado, aspecto en el que se profundizará en los dos últimos capítulos de este ensayo.

-ii-

Pero la transgresión, entendida en sus aspectos más generales, no sólo puede percibirse desde un orden estrictamente moral. Si el orden o la organización *societal* -cualquiera que sea la cultura- surge gracias al *trabajo*, la estructura del tiempo en la civilización implica la obtención de los bienes que el trabajo produce en pro de un mejoramiento material (*artha*), gracias al cual será posible transgredir ese orden e incluir así el placer (*kama*) y su repetición *ritual*, cíclica dentro de la linealidad temporal acumulativa, de tal modo que dicha linealidad se rompe (es transgredida) cuando el *rito* penetra o irrumpe bajo cualquiera de sus formas: una fiesta, el tiempo para el placer, el sacrificio, el ocio... El hombre niega su animalidad en el trabajo, pero también niega el trabajo -se niega por segunda vez- en el tiempo del ocio, aunque sin volver a la animalidad.

En *La parte maldita*, Bataille asegura que la introducción del trabajo sustituyó a la *intimidad*, al deseo y a sus desenfrenos. Con el trabajo, lo que importa no es ya el presente, sino el «resultado posterior de las operaciones». Para este pensador, que juega con la expresión de Proust, el hombre, en sus mitos y ritos, está «a la búsqueda de una intimidad perdida»,²⁵ que es donde aparece el erotismo y por ello también asegura que «tenemos la nostalgia de la continuidad perdida»²⁶ porque, como se ha visto, tanto en el erotismo de los cuerpos como en el de los corazones y en el sagrado existe un *sentimiento de continuidad*. Esta continuidad de los cuerpos en la *intimidad* es recuperada por García Ponce en el espacio literario: «Soy un autor de camas -afirma-, de lugares privados, de interiores, pero también de exteriores vistos como interiores...».²⁷ Entonces la recuperación de esta intimidad, que sólo vive en el presente y dilapida el excedente de energía sin capitalizarlo, sin pensar en el futuro, es una *transgresión* del orden del trabajo como enajenación que organiza la sociedad. El juego alternativo de la prohibición y de la transgresión es evidente en el erotismo, pues éste no existiría sin el respeto de los valores prohibidos ni tampoco habría pleno respeto «si la ruptura erótica no fuese, ni posible, ni seduc-

²⁵ - G. Bataille: *La parte maldita*, p. 100.

²⁶ - *El erotismo*, p. 28.

²⁷ - Roberto Vallarino entrevista a García Ponce: "Soy un autor de lugares privados, de interiores", p. 4.

toras».²⁸ Y si el espíritu religioso aparece como esa búsqueda por recuperar tal intimidad, los textos de García Ponce, como los templos hindúes llenos de orgías, se hallan inmersos en un tiempo sagrado donde el consumo de la energía sexual prevalece y el trabajo productivo irrumpe como excepción. Profundizaré más sobre este tema en el capítulo quinto.

Por ahora, baste afirmar que los personajes principales de García Ponce poseen un excedente de energía física, de vitalidad, que entra en juego en la actividad sexual. Esta energía quiere prevalecer sobre el mundo del trabajo y de la "realidad", y lo altera, lo transgrede. Si pensamos en la utilidad como ventaja, mantenimiento y crecimiento,²⁹ el gasto improductivo de vitalidad como rasgo de la autonomía o soberanía de los personajes del autor yucateco es *inútil*, pues sólo origina consumo, pérdida, despilfarre de energía. En *Crónica...*, por ejemplo, Matilde y Zenaida acarician el pene de Evodio, quien eyacula: «La blanca simiente de Evodio sale disparada y se *desperdicia* cayendo ardiente sobre su propio cuerpo [...] Desperdicio que es una prueba de abundancia y afirma la sola verdad de su inútil explosión» (CI-I,215. Subrayado mío). Al oponerse a la realidad, al trabajo, a lo útil, la intimidad se ocupa sólo del *presente*. Siguiendo a Bataille, los dos ámbitos se resumen en este esquema:

INTIMIDAD - CONSUMO (MUERTE)- SE VIVE EN EL PRESENTE.

TRABAJO - PRODUCCIÓN - SUBORDINACIÓN AL FUTURO.

Así, el trabajo de D en el cuento "El gato" es calificado de «cómodo». Se trata de un empleo metódico que le quita unas cuantas horas diarias y por el que recibía lo suficiente para vivir (cfr. CC, 176). El protagonista de *La invitación* ni siquiera trabaja: vive con sus padres y sólo simpatiza con el Movimiento Estudiantil después de la represión de la que fue injustamente objeto.

La noción de consumo de energías, contraria a la deliberada preservación y producción, se hace constante en la narrativa de García Ponce. Por ejemplo, en el cuento "Rito", Lilliana empieza a desnudar al invitado, bajo la contemplación de su esposo Arturo: «La escena parece corresponder más que nunca a una ceremonia en la que cada acto está previsto y parecería totalmente irreal si no fuera por su absoluto carácter violatorio que hace aparecer esa otra esfera en la que todo es posible» (CC,325). Esa otra esfera es la esfera de la *transgresión*.

²⁸.- G. Bataille: *El erotismo*, pp. 303 y 304. Cfr. también p. 101.

²⁹.- Cfr. *La parte maldita*, p. 72.

Hay, pues, en esta narrativa, una serie de personajes -los más destacados- que, sin dudas, manifiestan el movimiento de la «energía excedente, traducido en la efervescencia de la vida». ³⁰ Leemos en *Crónica...*: «El cuerpo de Mariana es la vida: su expresión presente. No se debe describir, no se puede tener. Es un puro gozo» (CI-I,19).

Si es importante colocar, en primera instancia, el desgaste vital como elemento transgresor, en el autor yucateco la transgresión no sólo consiste en violar la norma social de *productividad* en el trabajo o en la actividad sexual. Hay otras evidentes y constantes transgresiones de las normas morales o sociales de conducta, que emanan de la primera y donde se viola no sólo el orden matrimonial, sino también la misma relación de pareja. En *Pasado presente*, después de los sucesivos fracasos matrimoniales de Geneviève, esta mujer transgrede las normas morales al incluir a un tercero porque en el erotismo de la obra que nos ocupa nunca hay tercero excluido. Además, los actores principales en la transgresión son siempre las figuras femeninas. En este último aspecto, Garofa Ponce coincide con muchas de las representaciones plasmadas en las jarchas mozárabes del siglo XI. Veamos sólo tres ejemplos:

Amiguito, valor,
acude, ven, bésame bien
muy prieto ten
mi pecho a ti
y une mis ajorcas
con mis pendientes
no está mi marido.

Deja mi brazaletes, afloja mi cinto, mi amado:
sube conmigo a la cama, acuéstate desnudo.

Revuelve mi cabellera, estruja mi pecho, pájaro asustado,
bebe mi saliva y besa mi mejilla, *no te dejes apenar.*³¹

En la primera jarcha, la mujer adúltera incita a su amante a que la ayude a transgredir el orden matrimonial en que está inmersa porque no está su marido (el tercero excluido es la pareja legal y, en ese sentido, el erotismo sigue siendo de dos). La postura sexual descrita puede corresponder a una de las posiciones "abiertas" del *Kama Sutra*,³² lo que implica, al igual que en

³⁰.- *Ibid.*, p. 52.

³¹.- Las tres jarchas están tomadas de: Álvaro Galmés de Fuentes: *Las jarchas mozárabes*, pp. 150-153. Las traducciones son de Emilio García Gómez. Subrayado mío.

³².- Cfr. Vatsyayana: *op. cit.*, p. 105. Aunque aquí no se menciona que los tobillos deban estar unidos a las orejas.

las otras dos jarchas, una relación sexual *ajena al deseo de procrear*. Recordemos que, en la *Cábala*, la primera mujer de Adán, Lilith, transgredió la postura sexual tradicional, en la que el aburrido Adán tenía que estar siempre arriba. Por ello Lilith fue arrojada del paraíso y convertida en demonio. La misma felación sería un ardid de Lilith para volver estéril el esperma.³³ En el *Libro de buen amor*, de Juan Ruiz, se advierte la influencia oriental en la figura de la Serrana, quien persigue el placer por el placer mismo: acoge en su casa a cualquier hombre y le brinda hospitalidad, comida, carna y sexo; este último, como paga del forastero por el hospedaje.³⁴ La iniciativa sexual es de la mujer y, como se sabe, en la cultura oriental no era mal visto que la mujer tuviera la iniciativa

Las diferencias más notorias entre la concepción de la mujer en las citadas jarchas y en el libro de Juan Ruiz, y la de García Ponce, es que, por un lado, las figuras femeninas en el autor yucateco suelen ser estimuladas o incitadas por la *intervención* de un personaje masculino, quien a su vez ha sido excitado o "provocado" por la imagen femenina, por la visión de una mujer, la cual no sólo es el elemento primordial en la transgresión, sino también el personaje principal en prácticamente todas las obras del escritor yucateco; y por otro, que en García Ponce no hay propiamente *adulterio*: como ocurre en las novelas de Pierre Klossowski, el marido *consiente* en que su mujer se acueste con otros, cosa que no sucede con la adúltera serrana de Juan Ruiz ni con la mujer en las jarchas ni en cualquier otro texto medieval, como el *Decamerón* o los *Cuentos de Canterbury*, donde siempre hay adulterio, término tan jurídico y legal como el de "estupro" o "divorcio".

La concepción de la vida plasmada en las obras de García Ponce se torna más interesante si tomamos en cuenta que la respuesta sexual de la mujer -*multiorgásmica por naturaleza*, según los estudios de Terman y Kinsey-, fue en Occidente destruida o alterada significativamente por las *restricciones sociales puritanas*.³⁵ Lo que la historia inmediata ha considerado como "Revolución Sexual" de los años 60, es, para Masters y Johnson, un *Renacimiento*. Afirma William H. Masters que «En la comunidad agrícola, la igualdad sexual de la mujer nunca se había conver-

³³.- Cfr. Huberto Batis: *Estética de lo obsceno*, p. 128.

³⁴ Cfr. Juan Ruiz: *Libro de buen amor*, pp. 310-317.

³⁵.- Cfr. Masters y Johnson: *Crítica a las formas de sexualidad burguesa*, p. 30.

tido en un problema [...] En esa cultura el sexo era algo que estaba previsto, que se estimaba, se disfrutaba... y se vivía». ³⁶

Para determinar por qué se opera la transgresión es necesario reflexionar sobre el *poder* que indirectamente produce la violación de la norma. Aclara Pierre Klossowski: «La transgresión supone el orden existente, el mantenimiento aparente de las normas, en beneficio de una acumulación de energía que vuelve necesaria la transgresión», y más adelante insiste en que la perversión «sólo obtiene su valor transgresivo de la *permanencia de las normas*», ³⁷ postura en la que coincide Bataille al hablar de la dialéctica prohibición-transgresión en *El erotismo*. Sólo un orden -moral, social...- puede dar entrada a la *posibilidad* de transgresión. Por ello en el exceso erótico veneramos la regla que violamos. ³⁸ Las prohibiciones no dejan de imprimir un gran respeto a lo que defienden del acceso común. Es sintomático, por ejemplo, que la *prohibición* de naturaleza sexual haya dado un *valor* erótico al objeto, ³⁹ sea hombre o mujer. Por su parte, Michel Foucault sostiene que el crecimiento de las perversiones

Es el producto real de la interferencia de un tipo de poder sobre el cuerpo y sus placeres. Es posible que Occidente no haya sido capaz de inventar placeres nuevos, y sin duda no descubrió vicios inéditos. Pero definió nuevas reglas para el juego de los poderes y los placeres: allí se dibujó el rostro fijo de las perversiones. ⁴⁰

Ahora bien, en la "Introducción" a *El gato*, García Ponce coloca a la representación como única regla del juego, un juego donde, como en *Inmaculada...*, no hay juicios morales ni normas. Para su autor, esta omnipresencia lúdica coloca a su relato en el terreno de la transgresión: «transgresión que va más allá de cualquier norma establecida, que desde un principio *ignora* cualquier norma de este tipo y sabe que siendo los actores mismos, su realidad corporal, el único elemento indispensable al juego, tiene que dirigirse hacia los límites de ese cuerpo» (NB,534. Subrayado mío). Pero en medio de esta neutralidad moral, artística, ¿es transgresión la "transgresión" que desde el principio *ignora* cualquier norma y cualquier juicio moral? No suele haber, en el interior de la representación artística de García Ponce, una *conciencia* -por parte de los personajes principales- de la existencia de normas opresoras. Entonces no hay, en

³⁶ - *Ibid.*, p. 50.

³⁷ - "Sade o el filósofo infame", en: Klossowski, Barthes, et al.: *El pensamiento de Sade*, p. 20.

³⁸ - Cfr. G. Bataille: *La littérature et le mal*, p. 159.

³⁹ - Cfr. G. Bataille: *El erotismo*, p. 293.

⁴⁰ - *Historia de la sexualidad, I: La voluntad de saber*, p. 62.

este y sólo en este sentido, *transgresión*. La moralidad de Paloma -dice Graciela Martínez-Zalce- «se basa en lo que intensifique su experiencia sensual, su vida».⁴¹ Pero sí hay transgresión, en cambio, en el sentido de que existe un deseo de romper los límites del cuerpo, transgredirlos, *ampliarlos* para llegar a lo otro (cfr.NB,534), ir más allá de los límites. La escritura no es ajena a esta transgresión mientras existan lectores que vivan en una sociedad que sí acata normas. La escritura, el discurso de la transgresión intenta romper los límites de la normalidad para constituirse como obra dentro de la sociedad (cfr.NB,534).

Las novelas de García Ponce son herederas de un *arte erótica* que no implicaba la ciega aceptación de juicios morales y normas de conducta. Es por ello que habría que colocar esas normas, ese poder en el ámbito cultural del lector (o de ciertos lectores) y en el de los personajes que las acatan, como el hermano de Inmaculada, representante de una cultura patriarcal y machista, el narrador del cuento que le da título al libro en que apareció: "La noche", quien, al igual que su esposa, se escandaliza con la idea del divorcio, o Carola, en el cuento "Ninfeta" (en *Cinco mujeres*), quien asesina a su amante Santiago por considerarlo un pederasta que intentó seducir a su hija, una "Lolita" --"nymphet"-- de doce años.⁴² Debemos tomar en cuenta que lo "normal" es producto de la convención y, por tanto, es también un artificio, pues todo lo que la razón del hombre produce lo es.

Ya en la obra de teatro *El canto de los grillos*, que se desarrolla en Mérida, Yucatán, uno de los personajes, la tía solterona Evenilde es miembro de la Acción Católica, y Ana, su sobrina, llega a asumir el poder cultural que reprime al cuerpo: «En cualquier forma, hay ciertos límites que una muchacha decente no puede trasponer, nunca» (CG,68). Ella misma llega a imponerle las reglas de conducta a Aída, su madre, que vive en el despiste y en la inocencia de la ingenuidad, pero cuyo carácter débil se deja arrastrar por el moralismo de su hermana Evenilde.

Los elementos transgresores de la moral tradicional, que configuran el discurso de la transgresión, le han costado a García Ponce epítetos como "perverso", "obsceno" o "inmoral", todos ellos con una carga axiológica alejada, no sólo del contexto de muchos de sus personajes, sino de la misma conciencia del narrador, y, por lo tanto, parciales. La irracionalidad de la pasión, del

⁴¹.- *Op. cit.*, p.66.

⁴².- Nabokov las llama "nymphets", por lo que la palabra "ninfeta" está más cercana al original --por lo menos fonéticamente-- que la traducción "ninfeta".

sentimiento, del deseo, penetra en un sistema de valores anquilosado, lo violenta para liberar a Eros encadenado, para alterarlo y hacemos huir -mediante la representación- de las convenciones sociales, de la normatividad represiva. Emergida de las mentes y cuerpos, la irracionalidad se manifiesta en las actitudes de los personajes y se expresa con el frío y reflexivo discurso de la racionalidad. Esta dualidad es uno de los fenómenos más frecuentes en el espacio imaginario que Juan García Ponce ha elaborado a lo largo de más de tres décadas. Afirma Armando Pereira que desde las primeras obras del narrador yucateco, la obsesión central ha sido «la confrontación entre la norma social y el impulso irracional que nos lleva a alterarla. La norma está ahí -parece decirnos García Ponce, siguiendo las huellas de Bataille- precisamente para ser violada»,⁴³ lo que implica que hay una especie de complicidad entre la ley y la violación de la ley. Lo importante ahora es determinar para qué o por qué se viola la ley. El estudiante Tórtless, en la novela de Robert Musil, no se introduce por los «callejones estrechos y retorcidos de la sensualidad» a causa de una *perversión*, «sino movido por una situación espiritual todavía desprovista de meta».⁴⁴ Es fundamental el apego espiritual que los personajes representados por García Ponce mantienen hacia la abierta presencia femenina y hacia el fenómeno estético, hacia el "engaño colorido" en tanto que ambas instancias se hallan más allá de toda apreciación moral. «No hay nada -dice Paloma-, ninguna regla moral, ninguna convención que pueda sustituir al sentimiento de mi belleza» (DA, 132).

Como creador de representaciones, García Ponce parece coincidir con Musil cuando éste afirma: «El arte puede perfectamente elegir lo indecente y lo enfermo como punto de partida, pero a partir de ahí lo representado -no la representación, sino lo indecente y enfermo representado- ya no es ni indecente ni enfermo».⁴⁵ El arte no ocurre en ninguna parte y es en sí mismo amoral (¿o sería mejor decir *transmoral*?). «Yo no soy un escritor perverso -afirma el autor yucateco-, yo me limito a contar. La perversidad la pone la moral particular de cada uno de mis lectores. Allá ellos con sus reglas»,⁴⁶ lo que me recuerda al llamado "voluntarismo" de San

43 - A. Pereira: "Presentación. Juan García Ponce y la escritura cómplice", en: Pereira (ed.): *op. cit.*, p. 18.

44 - Musil: *Las tribulaciones del estudiante Tórtless*, p. 152. En el original: «Nicht aus Perversität, sondern infolge einer augenblicklich ziellosen geistigen Situation». *Die Verwirrungen des Zöglings Tórtless*, p. 162.

45 - Musil: "Lo indecente y lo enfermo en el arte". *Ensayos y conferencias*, p. 15.

46 - Albarrán / Gutiérrez: *op. cit.*, p. 15.

Agustín, interpretado por P. L. Ullman: «el mal está en el ojo que lee y no en el libro». ⁴⁷ Ya en el *Evangelio según San Mateo* se advierte que «La lámpara del cuerpo es el ojo». ⁴⁸

Una especialista en literatura hispanoamericana, Margarita Vargas, afirmó en una ocasión que con su literatura García Ponce «no intenta salvar sino pervertir», ⁴⁹ juicio precipitado porque establece la dicotomía salvación-perversión como si pervertimos implicara perdernos y la literatura pudiera o pretendiera siempre salvarnos -no sé de qué- o perdernos. Se trata de un juicio moral ajeno al contexto amoral -como arte- del autor yucateco. Mientras el arte posea, en cambio, la capacidad de "salvarnos" de la realidad contingente, aunque sea por unos instantes -los instantes de la contemplación, del goce estético-, ¿no podría mejor afirmarse que pervertir es sinónimo de salvar y que, en ese sentido, García Ponce, como artista, nos "salva"? El arte, además, puede tener la capacidad de generar una moral: «Hubo un tiempo en que la moral decidía el arte -dice Huberto Batis-, luego nada tuvieron que ver una y otro, hasta que hoy hemos llegado al punto en que el arte decide la moral», ⁵⁰ pero esto último, como es obvio, depende de cada quien. Por otra parte, si utilizamos la palabra "perverso" en un sentido amplio -afirma Julia Kristeva- en realidad todos lo somos, al no ser capaces de subsistir sólo en el orden simbólico y vernos impulsados a beber de las "fuentes animales" para perdernos así en el placer. ⁵¹

Con lo "obsceno" ocurre algo similar a lo que ocurre con el concepto de perversión. Bataille considera a lo obsceno como una relación entre un sujeto y un objeto: «Esto es obsceno si tal persona lo ve y lo dice, no es exactamente un objeto, sino una relación entre un objeto y el espíritu de una persona». ⁵² La prohibición de la desnudez aparece ya en el Génesis, cuando Adán y Eva se avergüenzan de ella, actitud que podemos contraponer a las representaciones de sexo y actos sexuales explícitos en el ya aludido *Rig Veda*, donde, como hemos visto, nunca se mira ni al erotismo ni al sexo en sí como algo obsceno o inmoral.

Al referirse a *Inmaculada...*, su autor escribe que la primera versión contenía mil páginas y que fue reduciéndola no sólo para que el discurso fuera más concentrado, sino también para

47.- Citado por G. B. Gybbon-Monypenny: "Introducción" a Juan Ruiz: *Libro de buen amor*, p. 32.

48.- *Biblia de Jerusalén*, p. 1477.

49.- Citado en: Sin firma: "Con su literatura, García Ponce no quiere salvar, sino pervertir", p. 18.

50.- "La obra literaria de Juan García Ponce", en: A. Pereira (ed.): *op. cit.*, p. 66.

51.- *Op. cit.*, p. 139.

52.- *El erotismo*, p. 298.

que la novela fuera cada vez más *amoral*: no se trata de una novela ética porque, como aclara su autor, no es susceptible de ser observada de acuerdo al orden establecido y a las costumbres. que García Ponce no considera ni buenas ni malas, sino sólo costumbres: «mi intento era que la novela se despojara de sus propósitos morales hasta que no tuviera ninguno. Por ejemplo, ese manuscrito se iniciaba diciendo "Desde un principio Inmaculada pareció haber sido elegida para el mal". Y suprimí esa frase porque contenía un juicio moral que implicaba un bien. Y yo lo que quiero es que en *Inmaculada* no haya ni bien ni mal»⁵³ Seguramente, el autor colocó esa frase inicial porque el bien, entendido como una quietud del espíritu que nos mueve a la santidad al separarnos de la vida, para García Ponce hace imposible el arte, pues el campo del arte es precisamente la vida, cosa que el santo no desea, no busca al estar ligado a lo trascendente (cfr. TP, 28). En la medida en que el concepto de transgresión del orden moral está vinculado a una determinación teleológica marcada por un orden preestablecido en una conciencia axiológica emanada de un dualismo jerarquizado (bueno/malo, orden/desorden) es necesario que la sospecha del espectador de arte lo cuestione. La carencia de un centro ordenador que implica la apertura y pluralidad en la narrativa de García Ponce por sí misma admite lo que en la exterioridad al arte -en la vida misma- consideramos como "transgresión" como elemento de su desorden, mismo que, para subsistir, debe *transgredir* su propia transgresión y así anularla al fijarla en la *ordenada* representación artística, que puede así convertirse en atractiva y bella para el lector. Al hacer trascender la vida -que no es en sí misma ni buena ni mala, ni ordenada ni desordenada-, al fijarla, el arte debe ser amoral, pero ordenado -el *orden* narrativo, en el caso de la narración- y, por lo tanto, el concepto de "transgresión del orden moral" queda en entredicho dentro de los terrenos del "engaño colorido". No ética, sino *estética* en la dialéctica deseo-seducción es lo que encontramos: la apariencia pura es más valiosa que el valor intrínseco; más trascendente que la relativa convención. «Hay que tener en cuenta -dice el autor yucateco

⁵³ . Roberto Vallarino: *op. cit.*, pp. 1 y 3. A este respecto cfr. también José Antonio Lugo: "Inmaculada o los amores de Juan García Ponce", p. 7. Sobre el proceso de creación de *inmaculada...*, afirma Lugo: «el 5 de febrero de 1981 me dictó la primera frase de la novela, que entonces era: "Desde un principio, Inmaculada pareció haber sido elegida para el mal", y un año y tres meses después terminaba ese boceto, con un total de mil ciento cuarenta y dos cuartillas. Allí comenzó el proceso de corrección, que terminó casi siete años después, y que llevó a buen término junto con Graciela Martínez Zaice» (citado por Alejandro Toledo: "La pasión literaria de García Ponce ha sido más intensa que 23 años de parálisis progresiva", en: A. Pereira (ed.): *op. cit.*, p. 41).

en otra entrevista- el carácter amoral del arte. Yo no pretendo que las emociones producidas por conductas consideradas "aberrantes" dentro de la moral tradicional sean legítimas dentro de esa moral». ⁵⁴

Para D. H. Lawrence, la obscenidad y la perversidad se dan cuando la mente desprecia o teme al cuerpo y el cuerpo odia la mente; es decir, cuando no hay equilibrio, armonía entre el sexo y el pensamiento. La perversión es precisamente esa carencia de equilibrio que puede bien existir en un venerable clérigo maestro de escuela que viola niñas a escondidas: la «perversión del puritanismo», la «perversión de la mente sucia». ⁵⁵ La perversión, en este sentido, se opone del todo a la seducción.

Pero la perversión, para García Ponce, es también algo positivo. Por un lado, la inocencia misma -como *apariencia*- es perversa. Asimismo, la perversidad -dice el autor de *Inmaculada...*- «es una forma de poner en duda los valores morales establecidos. Particularmente no creo que la conducta sea perversa. Lo es si pensamos la perversidad como la entiende la gente». ⁵⁶ Poner en duda los valores establecidos es una forma de separarse del logocentrismo. Por ello la conducta como modo de actuar no es *en sí misma* perversa. Al destruir el carácter natural de las cosas, la perversión utiliza la facultad racional y así, a través del erotismo de los cuerpos, se manifiesta el espíritu. Por otro lado, la perversión es también positiva en el sentido de que el conocimiento nos pervierte, nos aleja de la inocencia, de la ingenuidad (confróntese el inicio de su novela *El libro*), pero a la vez nos puede hacer volver a esa inocencia, a esa naturalidad. Más adelante regresaré a este tema y, con mayor profundidad, en el último capítulo de este ensayo. Ahora sólo podemos concluir que la "perversidad" de García Ponce sería en todo caso algo que también nos otorga un conocimiento y, por tanto, nos transforma: el "engaño colorido", la *apariencia*, el arte. En su libro sobre Klossowski, *Teología y pomografía...*, utilizó los términos "perverso" y "perversidad" como aquéllo que aleja a la teología y a la sexualidad de sus objetivos. Como nunca llega a su fin porque «Dios ha muerto», el razonamiento teológico se convierte en *espectáculo*, en un «juego perverso». La teología como disciplina de entidades inexistentes anima al lenguaje y se establece el vínculo Dios-gramática que Nietzsche había ya

⁵⁴.- Alberto Arankowsky: *op. cit.*, p. 15.

⁵⁵.- "A propos de *El amante de Lady Chatterley*", en: *Sexo y literatura*, pp. 14 y 15.

⁵⁶.- Javier Aranda Luna: *op. cit.*, p. 25.

establecido. Para Gilles Deleuze esta unidad de la teología y la pornografía en Klossowski requiere ser llamada «pornología superior» como manera de superar la metafísica.⁵⁷ Para García Ponce, la perversidad misma se convierte en fin (cfr. TP,20,21) dentro del espacio amorat (o transmoral) -inocente- de la obra artística, ya que -dice en una entrevista- «yo no tengo una visión obscena de las cosas. La palabra en sí es limpia. Pero tampoco pretendo hacerme el inocente»,⁵⁸ y en otro lugar insiste: «todas las obras de arte son siempre inocentes» (VNA-I,83).

El arte -asevera García Ponce en otra entrevista- es rito, ceremonia. Tratar de crear ese rito, esa ceremonia, prostituir el lenguaje poniéndolo al servicio de la literatura, sería, en todo caso, mi perversidad. Pero los verdaderos perversos son los que observan ese rito, esa ceremonia a través de las palabras en el caso de la literatura, en mi caso. Su mirada, la de los espectadores, es una representación dentro de la representación que yo creo.⁵⁹

La transgresión existe precisamente porque hay miradas capaces de contemplarla o acaso de *crearla* mediante la contemplación. «La mirada -dice García Ponce- siempre es culpable: pone una intención y establece una distancia», y también: «La culpa de la mirada sustituye a la inocencia de lo mirado» (HV,32). Pero el artista nos hace cómplices y su obra, finalmente, «nos lleva a la inocencia» (HV,33), como quiere Eduardo, el profesor-protagonista de *El libro*. Pero, ¿se recupera realmente la inocencia? En un ensayo, dice García Ponce que la pintura de Roger von Gunten «está dirigida hacia el encuentro de una inocencia recuperada» (VNA-I,30). En un libro de 1968 había advertido que pintar en estado de inocencia es una de las aspiraciones del artista, aunque la condición misma del artista sea opuesta a ese estado de inocencia, puesto que el arte requiere de una sabiduría, de un conocimiento, de tal modo que el artista debe entregarnos una *inocencia recuperada* mediante la técnica (cfr. NPM,49). Pero ya incluso en un texto de 1959, sobre el pintor Juan Soriano, García Ponce había declarado: «La voz popular dice que la inocencia perdida nunca se recobra. Sin embargo, Soriano la ha recobrado. El medio empleado, la lucha interior que haya tenido lugar en el artista, los resortes emocionales que lo llevaron al triunfo no nos importan» (T,162), pues lo importante es, a fin de cuentas, el triunfo, la obra, el resultado. El tema de la inocencia recobrada es también explícito en *De anima*:

Paloma no es inocente, ni natural, ni sencilla. Es inocente sólo más allá de sí misma, como los ángeles y como los ángeles su naturaleza es simple y sencilla hasta ser inapresable,

⁵⁷ - "Klossowski o los cuerpos-lenguaje", en *Lógica del sentido*, p. 282.

⁵⁸ - Nedda G. de Anhalt: *op. cit.*, p. 61.

⁵⁹ - Albarrán / Gutiérrez: *op. cit.*, p.16.

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 (DA,36. Subrayado mío).

Por cierto, Mariana, en *Crónica...* es también comparada con un ángel: «Qué extraña cosa su inocencia. Si tuvieras que decir cómo es, dirías: "un ángel". La pureza. Hay una parte de ella que se queda aparte y no se puede tocar. Se muestra en la belleza de su cara transformada por el deseo. Algo fuera de este mundo existe en esa cara, ajeno hasta a ella» (CI-I,21. Subrayado mío). Mariana se transforma: recupera la inocencia a través del deseo. Esta -como hemos visto- vieja obsesión de García Ponce es realmente ubicua, se hace presente en casi toda su obra y podemos asociarla a un cierto romanticismo. Para Friedrich Schiller, el gran artista debe recuperar la relación directa con la naturaleza, interrumpida por la conciencia crítica, mediante el mismo ejercicio de esa conciencia: recuperar lo que él llama ingenuidad o "poesía ingenua", en contraposición a la "poesía sentimental" (cfr. AI,34). Lo que para Schiller es ingenuidad, para García Ponce es inocencia. En un ensayo sobre Paul Klee, el autor yucateco advierte que el pintor ha alcanzado «la ingenuidad original, tiene la inocencia de los niños, pero es una inocencia recuperada, consciente, que no renuncia a la inteligencia sino que se sirve de ella» (AI,38). Inteligencia e inocencia son ingredientes *sine que non* de la obra que nos ocupa, donde la angustia que causa se halla prácticamente excluida. Bataille odia la angustia que lo deja incapaz de vivir, que le quita la inocencia: «la angustia es culpabilidad», dice el escritor francés, quien también afirma que «la ausencia de culpabilidad no puede ser negativa: es gloria [...] Culpable significa sin acceso a la gloria».⁶⁰ En este sentido, para Alberto Ruy Sánchez, la inocencia de *Inmaculada* no es sinónimo de ignorancia, sino de gracia en el sentido de «don trascendente» porque los rituales del cuerpo la han purificado. *Inmaculada* es, para este crítico, una alegoría de la carne que aprende a conocerse, un «orificio que se abre para recibir al mundo, en toda inocencia, y que al volverse a cerrar ha multiplicado [...] su paradójica inocencia»,⁶¹ por ello *Inmaculada...* es, además de un conjunto de aventuras eróticas, una novela de aprendizaje, de conocimiento. Su enfoque y desarrollo es, por consiguiente, hacia el futuro. El personaje descubre, se transforma y, en definitiva, aprende. *Inmaculada* se entrega a una errancia sin fin, aunque su fin aparente sea el altar de la iglesia donde se casa. Sin dudas, muchos personajes del

⁶⁰.- *El culpable*, p. 121. Subrayado del autor.

⁶¹.- "La novela anal como novela pura", p. 7.

autor yucateco se acercan a la gracia o a la gloria a través de la vida y evitan el roce con las negatividades angustiosas o los desgarramientos existenciales en pro de una visión más lúdica en el seno de la inocencia.

Por otra parte, en García Ponce también se resalta sobremanera el ímpetu repetitivo, *cíclico*, de exhibirse o de exhibir a otro a través de su objetivación. El placer de exhibirse es también el goce de anular la individualidad para objetivarse y ser de quienes miran. Es así como todo parte de la *mirada del otro*, de la percepción del yo de un *otro*; luego viene el tacto y el sexo. Para Ángel Rama, el elemento más vigoroso y central en la obra de García Ponce es «la necesidad *exhibicionista*, dramática, dolorosa, de situarse en la violación de las grandes normas morales». ⁶² Ciertamente, pero: ¿por qué "dolorosa"? La fuerza subversiva permanece -invisible, latente, dispuesta a emerger y manifestarse en cualquier instante para alterar los códigos establecidos- entre las relaciones humanas que viven o se dejan vivir en la dura e inexorable cotidianidad, en ese presente puro y continuo a donde el pasado retorna con insistencia ritual para hacerse presente. El mayor goce de dicha fuerza subversiva es experimentado precisamente en el espacio corporal y -como ya lo hemos visto- en los campos ajenos al trabajo y a todo lo que pueda implicar el freudiano *principio de realidad*. En *La invitación*, por ejemplo, las evidentes resonancias paradisiacas de la íntima e ¿imaginaria? Beatrice se contraponen al infierno de la enfermedad de R., pero también a las infernales (¿reales?) sirenas y camiones militares de la ciudad.

El arte de García Ponce es entonces un arte intimista. La intimidad suele triunfar sobre el *principio de realidad*. La liberación de las necesidades instintivas que para la sociedad son prohibiciones crean un medio no represivo que se realiza en la intimidad, donde nunca hay una separación de la esfera instintiva y de la intelectual: placer y pensamiento se armonizan. El *principio del placer* se mantiene y nunca hay pugna con lo que Marcuse llama *principio de actuación*, que, como hemos visto, es el trabajo enajenado del hombre que sólo sirve como instrumento útil: el principio de la realidad establecida. Para comprobar lo anterior, basten los siguientes pasajes de *Crónica...*, donde fray Alberto, a pesar de haberse suicidado, seguía presente, como una prueba del poder y de la fuerza de la mistificación y cómo ésta no se contra-

⁶². - "El arte intimista de García Ponce", en: A. Pereira (ed.): *op. cit.*, p. 58. Subrayado mío.

pone al *principio de actuación*, que en García Ponce puede interpretarse también como "principio de representación" o "engaño colorido":

[...] vivir una realidad que se afirma sólo a través de la mistificación era desde luego complicado. En Mariana, María Inés se había hecho tan inaccesible como la vida y no obstante cualquiera de las dos bastaba para afirmar la vida siempre y cuando ésta se hiciera presente en el espacio que ellas creaban; pero entonces cualquier otro espacio resultaba particularmente falso y su única posibilidad de existencia se encontraba "representando" las exigencias del *principio de actuación*, como si éste fuera en verdad el que determinase la realidad (CI-II,380. Subrayado mío).

Y más adelante:

Fray Alberto había vuelto a acostarse en esa casa [en la suya] con Mariana y era como si lo hubiera hecho igualmente con María Inés. Para Mariana, María Inés, José Ignacio y Esteban estar allí era también una manera de reconocerse a sí mismos en los otros tres y ellos mismos poseían la vida ausente de fray Alberto y podían llevarla hacia afuera. Abandonar esa esfera y convertir la ficción en realidad exigía entonces salir de la casa de fray Alberto y "representar" el *principio de actuación* (CI-II,381. Subrayado mío).

Si en nuestra civilización hay "progreso" gracias al sacrificio de la libido en el principio de la realidad y del trabajo, al encontramos en una literatura intimista y subjetivista, la satisfacción de la libido se convierte en *representación*, en ritual.

Ahora bien, si el subjetivismo y el psicologismo son ingredientes de las creaciones de García Ponce, las cuales nos hacen participar, *intervenir* en el desarrollo interior de cada personaje, en sus relaciones con lo que en filosofía se llama la *otredad* y en la búsqueda del placer extático en esa otredad, es precisamente en el *otro* donde se pierde el sujeto. Este intimismo, por lo tanto, no debe ser entendido como la mera relación de pareja. Masters y Johnson, cuyos experimentos con hombres y mujeres mientras ejecutaban el acto sexual son muy conocidos, aclaran que el deseo de conservar la intimidad durante el acto sexual no es algo innato, sino el producto de un *condicionamiento cultural* que en mi opinión pretende determinar la realidad de la pareja. Vale la pena transcribir la siguiente observación de la doctora Johnson:

Los individuos tímidos, que se habían acostumbrado a vestirse y desvestirse tras una puerta cerrada, eran capaces de reunir el coraje necesario para colocarse en este entorno, pero conservaban y respetaban inconscientemente los rituales que tenían tanta importancia para ellos, aunque sólo fuera simbólicamente. Se colocaban en una situación en que los observaban total o parcialmente desvestidos, pero cuando abandonaban la sala al cabo de la sesión sexual siempre se cubrían con una bata o una sábana. Era una evocación simbólica de la intimidad, siempre presente y habitualmente espontánea.⁶³

⁶³.- Masters y Johnson: *op. cit.*, pp. 22 y 23.

El sujeto se atiene a ciertas reglas tácitas que implican un pudor, aunque sólo sea simbólicamente. En la narrativa de García Ponce la intimidad sexual no deja de ser bajo techo o en la soledad de los actores, es decir, se halla determinada por una circunstancia particular, pero esta intimidad se abre considerablemente hasta aceptar una continuidad de prácticamente todas las combinaciones posibles, exceptuando la homosexualidad masculina. Temas como el tercero incluido en la imaginación o en la relación sexual -por ejemplo, cuando Ramón piensa en Rosa mientras hace el amor con su mujer en el cuento "Enigma" (cfr. CC,279)-, el tercero que observa mientras la pareja que practica el amor se sabe observada, el *voyeurismo* -«la simple presencia del mirón es una violación»⁶⁴- el hombre que impulsa a su compañera a entregarse a otros, la mujer que lo mismo se entrega a otra mujer que a un hombre, pertenecen al espacio de la transgresión de los códigos éticos o sociales establecidos por una moral cuyo fin es la productividad, la procreación.

Pornografía o erotismo, la deliberada intención de excitar al lector y hacerlo penetrar en esa constante e implacable transgresión de las costumbres sexuales -lo que en el lenguaje de cierto moralismo suele llamarse "perversión"-, y el erotismo como violador de esos valores, se exhiben para ser admirados.

-iii-

Pero, ¿puede aplicarse la noción freudiana de *perversión polimorfa* en las obras de García Ponce? El placer preliminar al coito es el juego con todas las partes del cuerpo y corresponde a la perversidad polimórfica infantil de la que habla Freud. Explorar un cuerpo, observar cada una de sus partes de modo parcial, jugar con ellas, acariciarlas, estimularlas, corresponde a un deseo perverso, contrapuesto por Roland Barthes al deseo imaginario en tanto que al amar vuelvo a una imagen como a un todo: la veo pensar y así me aparto de la parcialidad.⁶⁵ El mismo Bataille entiende por actividad sexual perversa la «actividad desviada de la finalidad genital»,⁶⁶ es decir, como ya se ha dicho, un «gasto improductivo», no genésico, como cuando Lorenzo, en

⁶⁴. - J. Derrida: *op. cit.*, p. 148. Al referirse al etnógrafo Lévi-Strauss en el contexto de los nambikwara, Derrida sostiene que el etnógrafo *viole* el espacio virginal de los indígenas con la sola apertura de su ojo y propicia que unas niñas *transgredan* una ley: no decir su nombre propio.

⁶⁵. - Cfr. *Fragmentos de un discurso amoroso*, p. 81.

⁶⁶. - G. Bataille: *La parte maldita*, p. 28.

Pasado presente, narra que acostumbraba acostarse con Carmenchu a la manera sodomita «para evitar el embarazo y por el gusto de hacerlo» (PP, 115). La genitalidad no procreativa y la satisfacción de los instintos han sido convertidos en tabúes, en perversiones. La sexualidad procreativa, a su vez, ha sido canalizada dentro de la monogamia. «Esta organización -advierte Marcuse- da lugar a una restricción cualitativa y cuantitativa de la sexualidad: la unificación de los instintos parciales y su subyugación a la función procreativa altera la naturaleza misma de la sexualidad».⁶⁷ De tal modo, ésta se convierte en función especializada, ya que la función *primaria* de la sexualidad es la obtención del placer. Las llamadas perversiones tienen un fin en sí mismas y actúan contra la sexualidad como medio para un fin útil: la procreación.

Los niños -como los animales- no son reprimidos porque lo consciente y lo inconsciente no se ha separado. El hombre adulto ya ha hecho consciente que su deber es el trabajo y la sexualidad genital que incluye la reproducción; el placer no será sino una recompensa por estar inmerso en la realidad. De ahí también que el artista intente vivir a toda costa en la creatividad que implica -como en los niños- el principio de placer. Pero un artista como García Ponce que, además, representa el deseo y el erotismo, se halla doblemente inmerso en este principio. Su literatura, exceptuando algunos pasajes, sólo está comprometida con el arte mismo. El autor-lector yucateco es un *voyeurista* y sus personajes principales, al igual que los niños, exploran casi anárquica e indiscriminadamente las potencialidades eróticas del cuerpo. ¿Son por ello perversos polimorfos? Sí, pero sin la carga peyorativa que implica la palabra "perverso". Afirma Norman Brown que «la doctrina freudiana de la sexualidad infantil, entendida correctamente, es en esencia una nueva formulación científica y una nueva afirmación del tema religioso y poético de la *inocencia* de la infancia».⁶⁸ Ya Jesús en el Evangelio había propuesto que sólo volviéndose como los niños pequeños es posible entrar en el Reino de los Cielos, tema reiterado también en los *Evangelios gnósticos*. En el "Evangelio de Tomás" los discípulos le preguntan a Jesús cuándo se revelará, y éste responde: «Cuando os desnudéis sin avergonzaros y toméis vuestros vestidos y os los coloquéis bajo los pies *como niños* y los pisoteéis».⁶⁹ Es factible asociar

⁶⁷.- *Op. cit.*, p. 56.

⁶⁸.- *Op. cit.*, p. 47. Subrayado mío.

⁶⁹.- "Evangelio de Tomás", 37, en: César Vidal Manzaneres: *Los evangelios gnósticos*, p. 70. Subrayado mío.

estas palabras con la actitud de algunas sectas como la de los adamitas, que practicaban la desnudez total, a principios de nuestra era, porque su iglesia era como el "paraíso" mismo.⁷⁰ deseaban rescatar un erotismo "inocente", sin orgasmo; el llamado *coitus reservatus*, es decir, el juego erótico, el puro placer preliminar, llamado "perverso", que también practicaban algunos místicos taoístas.⁷¹ Como es sabido, el erotismo infantil existe, aunque no se llegue al orgasmo. Esta inocencia se ve también reflejada en el "Evangelio de la Verdad", donde *ser como niños* es un requisito para recibir el conocimiento (*gnosis*).⁷² Todo esto concuerda con la idea rilkiana de que la auténtica patria del ser humano es su infancia. Se trata del paraíso de la niñez evocado también por Marcel Proust en su gran novela, paraíso a donde retorna gracias al poder de la memoria y de la escritura. Leamos las siguientes aseveraciones de García Ponce, en las que coincide con las ideas anteriores: en la infancia «no conocemos nuestras experiencias, sino que las vivimos»; las infancias «Son una repetición a través de la cual se afirma el mundo y en ese carácter de repetición se encuentra su sentido mítico»; «la nostalgia de la infancia conduce al campo sagrado de la poesía, en el que se busca recuperar esa sensación de ser uno con el mundo», y, finalmente: «Es probable que el estado que más se acerca al de la infancia sea el del amor», ya que éste «absorbe por completo la realidad» (JGP,38,39. Cfr. también CE,182). Y si bien, desde el psicoanálisis es difícil creer en una pureza o inocencia de la infancia -lo cual no pasa de ser un mito y el mismo García Ponce llega a advertir que los niños nunca son inocentes (cfr. IYV,9)-, esta inocencia, como lo advierte Octave Mannoni, está referida a la credulidad.⁷³ En tanto mito, en tanto figura que se mueve en el espacio literario de García Ponce, el amante y en particular la mujer vive y cree en la fuerza vital de la exterioridad y se la apropia, la interioriza. Si es un ser *abierto*, su inocencia y pureza está sobre todo en la afirmación, no del yo, sino del mundo, de la energía vital como deseo traducido en sexualidad y a su vez conducida a través del erotismo y necesariamente del orgasmo como clímax del erotismo en el *abandono* absoluto. Toda creencia, pues, supone necesariamente lo *otro*.

⁷⁰.- Cfr. Jacques Lacarrière: *Los gnósticos*, p. 71.

⁷¹.- Cfr. Norman Brown: *op. cit.*, p. 44.

⁷².- Cfr. C. Vidal Manzanares: *Los evangelios gnósticos*, p. 109 y nota no. 7 de la p. 121. Otros ejemplos de este tema se pueden leer en las pp. 63 y 71.

⁷³.- Cfr. *La otra escena*, p. 16.

Los personajes de García Ponce no son depresivos incrédulos, sino, en general, jóvenes o de espíritu juvenil, participan del *artha* porque pueden satisfacer sus necesidades materiales sin ninguna preocupación, y llevan a su extremo desarrollo el *kama* (placer o goce sensual). En *Así habló Zaratustra*, afirma Nietzsche que la voluptuosidad es «para los corazones libres, algo *inocente* y libre, la felicidad del jardín terreno». ⁷⁴ Para Armando Pereira, los personajes de García Ponce están más cerca del adolescente que del adulto, aunque tengan treinta o cuarenta años, porque la adolescencia implica una serie de contradicciones, inseguridades y búsquedas, y «sólo perpetúa ese nudo de contradicciones aquel que no puede habituarse a una sociedad normatizada, reglamentada desde una racionalidad que exilia de sus signos el placer, la risa, el gozo de los cuerpos». ⁷⁵

Freud, sin embargo, no considera posible una vuelta a un estado de inocencia (ni siquiera, en su realismo pesimista, aboga por ello); para él el instinto de muerte es la manifestación de una tendencia que nos impulsa a reproducir un estado anterior, a retornar al "paraíso" perdido. Dice Bruce-Novoa, en un ensayo sobre García Ponce: «no se puede regresar al jardín de la infancia, sino que más bien hay que encontrar otro espacio, con las mismas características, en la vida adulta». ⁷⁶ En García Ponce los personajes vuelven constantemente al placer. Aun con el uso de su conciencia y de su razón -de ahí también el erotismo-, Inmaculada nunca dejó de ser la niña que, con Joaquina, jugaba en la casa de muñecas. Se trata de una especie de *infancia prolongada* en la edad adulta, la búsqueda de ese placer o de ese abandono en el placer -inocente en sí mismo- que permanece en el recuerdo y que la lleva a otros placeres.

En un sentido freudiano y no moral, Inmaculada es perversa: «Los elementos desechados de la sexualidad infantil, juzgados de acuerdo con el común de la sexualidad normal adulta, son perversos», pero, al mismo tiempo, «la sexualidad normal adulta, considerada de acuerdo con el común de la sexualidad infantil, es una *restricción innatural* de las potencialidades eróticas del cuerpo humano». ⁷⁷ Al no haber restricciones, los personajes principales de García Ponce se mueven con naturalidad y libertad en un ámbito que les pertenece: son *inocentes en términos*

⁷⁴ - F. Nietzsche: *Así habló Zaratustra*, p. 264.

⁷⁵ - "Presentación. Juan García Ponce y la escritura cómplice", en: *La escritura cómplice*, pp. 18 y 19.

⁷⁶ - "Los cuentos de Juan García Ponce. Primera época", en: A. Pereira (ed.): *op. cit.*, p.114.

⁷⁷ - N. Brown: *op. cit.*, pp. 41 y 42. Subrayado mío.

evangélicos. Sólo la realidad exterior es capaz de anular o postergar el encadenamiento de los deseos. Poco después de iniciada su relación con Gilberto, Paloma llega a ponerse celosa de que su amante baile con otra en una fiesta y llega a confesar que con Armando, su ex esposo, fue con el único con quien llegó a sentirse *culpable* al mentir: con él no podía ser inocente. En la medida en que la mujer se aproxima a Gilberto y se percató de que éste pretende *contemplarla* en la *plenitud de su ser*, la culpabilidad y los celos se desvanecen.

-iv-

Pero García Ponce no pretende *persuadir* a su lector de que sea un perverso polimorfo, sino, en todo caso, hacerlo cómplice de los mundos que crea. La prueba de ello es que no posee la necesidad de recurrir a los argumentos -sofísticos, según Klossowski- del Marqués de Sade. Sofísticos porque los discursos del perverso en Sade no salen de la razón normativa. El persuadido debe rechazar las normas conscientemente, mientras que el cómplice acata la perversión sin necesidad de argumentos.⁷⁸ En la medida en que la narrativa de García Ponce es intimista, se halla, en cierto sentido, liberada de esa generalidad *normal* a la que Sade invoca para que su contra-generalidad implícita se haga monstruosidad integral o prostitución universal. Según el *Diccionario de la Real Academia*, en su versión de 1992, "perverso" es -en la acepción que nos interesa- el que corrompe las costumbres o el orden y estado habitual de las cosas. Pero los personajes de García Ponce, mediante la imaginación y la acción, crean y asumen su propio orden en la intimidad. Por tratarse de una obra de carácter intimista, el *poder* sobre el sexo no se transmite a partir de un discurso jurídico, pues éste es prácticamente inexistente al no regir el comportamiento sexual de los personajes, los cuales no atentan contra el orden social exterior porque se trata de una literatura disociada, como ya lo hemos visto, de los aspectos sociales. Por ejemplo, el doctor Ballester en *Inmaculada...*, aunque se considere un «falso doctor» porque en realidad le interesan los enfermos como tales (cfr. I, 190), no sólo tiene el cuidado de advertirle a Inmaculada que no comente dicha confesión, sino que también admite que "cura" a algunos de sus pacientes. Jamás atenta contra el orden de su propia clínica. Todo lo con-

⁷⁸.- Cfr. Pierre Klossowski: "Sade o el filósofo infame", en: Klossowski, Barthes, et al.: *op. cit.*, p. 29.

trario: cuando Arnulfo -verdadero perverso y auténtico "culpable"- introduce el desorden al "contratar" a Inmaculada como prostituta para los locos, el doctor Ballester no duda en despedirlo de su trabajo (cfr. I.305). Y, sin embargo, para Carmen Bouillosa es precisamente Miguel Ballester quien representa la perversión, aunque al mismo tiempo es el padre del amor (el hijo de Miguel se enamora de Inmaculada).⁷⁹ Esto es cierto en tanto que Ballester posee una mirada similar a la del artista, a la del creador, pero también es cierto que mediante sus acciones retorna constantemente a la inocencia. Además, en García Ponce jamás encontramos el asesinato ni la tortura y en eso coincide con Henry Miller, quien afirma: «todo ese sadismo perverso me horroriza. Siempre he dicho que mi literatura es saludable porque es gozosa y natural. Nunca digo nada que la gente no diga y haga todo el tiempo».⁸⁰ Es más, la fuerza de Paloma en *De anima* -dice Nedda G. de Anhalt- «no se finca en la maldad. Paloma ni siquiera llega al brillo maligno que ostentaban las uñas de la Roberte de Klossowsky; ni tampoco alcanza la estatura demoníaca de las hembras de Tanizaki».⁸¹ Recordemos que Roberte envenena a su marido. Lo que Anhalt dice de Paloma es aplicable a la gran mayoría de todos los demás personajes femeninos del mundo de García Ponce. La disponibilidad de estos personajes implica su propia *voluntad de estar disponibles*. Las pocas escenas de sadomasoquismo en *Inmaculada...* se dan porque la protagonista descubre ese placer del poder como una parte interior, oculta en sí misma, y porque Rosenda y la misma Inmaculada lo aceptan mediante la palabra y la actitud; lo asumen como adultos, sin "apiastar" a nadie contra su voluntad. Después de que Inmaculada le pega a Rosenda, el pintor Ernesto Mercado les pega a las dos con el cinturón, pero les pide al final que hagan que Miguel y Tomás «no se den cuenta de los golpes» (I,260), lo que implica una *voluntad de no alterar el orden fuera de la propia intimidad* y, sobre todo, la *voluntad de tratar a las mujeres como a individuos al propugnar por una complicidad mutua*, ajena a la soledad del soberano personaje sadiano, quien, a decir de Bataille, no toma en cuenta a sus semejantes. Tanto Blanchot como Bataille coinciden en que Sade *niega al prójimo*, hace su obra en la soledad, en la extrema discontinuidad con el mundo y con el prójimo; su mensaje es final-

⁷⁹ - Cfr. "La casa de muñecas de Juan", p. 7.

⁸⁰ - Citado por Huberto Batis: *Estética de lo obscuro*, p. 71.

⁸¹ - "De anima, de Juan García Ponce / II: todo igual, pero diferente", p. 10.

mente la insignificancia de los demás en la continuidad del crimen y de la crueldad.⁸² También se debe tomar en cuenta que en el mundo sadiano, como lo ha advertido Roland Barthes, el libertino posee un rasgo que nunca comparte: la palabra, el habla. El que dispone del lenguaje es, pues, el amo, mientras que la víctima, el objeto, se calla; si no lo hace, sólo ofrece «voces mecánicas».⁸³ Esto no ocurre de ninguna manera en García Ponce, aunque, como en Sade, se conciba -por medio de la imaginación y el lenguaje- lo *inconcebible* (por ejemplo, Inmaculada), si bien la creación de utopías o de comportamientos inconcebibles es característica de toda literatura cuyo objetivo no es exclusivamente la mimesis ni el "realismo". Pero a pesar de la negación del prójimo y el silencio de la víctima en el mundo de Sade, ello no impide que el Marqués formule una *moral* tan tolerante como esta:

solamente la razón debe advertirnos que dañar a nuestros semejantes nunca puede hacernos dichosos; y nuestro corazón indicarnos que contribuir a la felicidad ajena es el más grande goce que la naturaleza nos haya acordado sobre la tierra. Toda la moral humana está contenida en esta sola frase: *hacer tan felices a los demás como uno mismo desearía serlo y nunca causarles más daño del que uno mismo quisiera recibir.*⁸⁴

En el discurso de García Ponce, ajeno a toda moral, la razón emerge para controlar y *limitar* la violencia: impone o implica así ciertas prohibiciones que hacen del juego algo placentero *para todos*, sin negar o victimar al otro por medio de la crueldad. En *Pasado presente*, por ejemplo, Virginia le tiene mucho miedo a los golpes de Abelardo y aprende a evitarlos, pero también aprende, gracias a Catalina, el *placer* del acto lesbiánico (cfr. PP, 197, 198). En esta misma obra, Geneviève es manipulada «como si fuese un objeto», pero -y esto es lo realmente importante- actuaba «de acuerdo no sólo con su *placer*, sino también con su temor al futuro» (PP, 333. Subrayado mío). En otras palabras, en García Ponce la razón no está puesta al servicio del horror sanguinario ni del uso del cuerpo con fines sádicos. Se trata, como afirma el moribundo del breve diálogo de Sade -personaje, por lo demás, excepcional en el *corpus* de la obra sadiana- de producir la felicidad ajena y la propia. Para ello es necesario que la razón imponga ciertos límites. En García Ponce -dice Graciela Gliemmo- «las perversiones que no alteran las relaciones interpersonales son aceptadas, no así las que desmantelan grupos y producen algún tipo de

⁸² - Cfr. G. Bataille: *El erotismo*, pp. 232, 233, 242, 245 y 262.

⁸³ - Cfr. R. Barthes: "El árbol del crimen", en: Klossowski, Barthes, *et al.*: *op. cit.*, p. 63.

⁸⁴ - Sade: *Diálogo entre un sacerdote y un moribundo*, p. 47.

conmoción social».⁸⁵ De hecho, en el terreno de la transgresión en general, Bataille aclara que ésta, al igual que la prohibición, está a menudo sujeta a reglas.⁸⁶ Uno de los personajes de Bataille asegura que «en el terreno del vicio, el placer requiere, al mismo tiempo, lucidez».⁸⁷ Si García Ponce, como lo ha observado Armando Pereira, establece una relación con la literatura hecha de pasión y de lucidez -el mismo García Ponce adjudica a Xavier Villaurrutia estos dos rasgos: pasión e inteligencia (cfr CE,40)-, términos opuestos, ya que la pasión es irracional, mientras que la lucidez «es ese acto de conciencia que pone límites a la vehemencia del deseo»⁸⁸-, este movimiento dialéctico se advierte también en sus personajes, en el interior de su obra narrativa, y por ello, paralela a la inocencia, se encuentra su negación dialéctica: desde que hay una lucidez, un raciocinio, un saber, la inocencia se vuelve relativa: «En verdad, nada era inocente, aunque tomara la forma de lo casual. Había una mal disimulada expectación en cada uno de ellos. Ninguno de los gestos de Geneviève dejaba de acentuar su natural sensualidad» (PP,333). Lo importante es que, como ya lo hemos advertido, y como lo advierte Eduardo en *El libro*, de esa malicia se retorna a la inocencia del placer en sí, sin culpa alguna.

Prosiguiendo con Sade, el erotismo se sitúa en el dominio de los individuos, mientras que el sadismo lo hace en el de las personas cosificadas. Para que exista el sujeto obediente debe haber un sujeto que legisla; pero la obediencia y la disponibilidad, si bien se hallan entlazadas, no son lo mismo. La *voluntad de estar dispuesto a obedecer* implica la existencia de un individuo consciente de su voluntad y en una relación que puede ser de dependencia o de subordinación para con quien posee la voluntad de someter, o simplemente ser una relación de carácter lúdico, donde subsista la complicidad del mutuo acuerdo. «En *De anima* -afirma Nedda G. de Anhalt-, no hay mártires ni verdugos, sino seres que voluntaria e indistintamente pasan de sujetos a ser objetos y viceversa».⁸⁹

Se podrá argumentar que en Sade las acciones suelen también ocurrir en la intimidad y que, por lo tanto, no hay una real y efectiva alteración del orden social, por más pretensiones o per-

⁸⁵ - "Crónica de la Intervención: el desnudo de una escritura", en: A. Pereira (ed.): *op. cit.*, p. 175.

⁸⁶ - *El erotismo*, p. 93.

⁸⁷ - *El abad C.*, p. 164.

⁸⁸ - A. Pereira: "Presentación. Juan García Ponce y la escritura cómplice", en: A. Pereira (ed.): *op. cit.*, p. 17.

⁸⁹ - "De anima, de Juan García Ponce: todo igual, pero diferente", p. 12.

suasiones del "filósofo infame". Sin embargo, el hecho de que Sade adopte un discurso filosófico y moral y de que suela invocar a la naturaleza para justificar las acciones crueles de los verdugos, implica que lo que pretende finalmente es convencer. Por otra parte, la comparación entre Sade y García Ponce podría establecerse en el orden erótico. Según Christopher Domínguez, el erotismo en García Ponce

es técnicamente sádico, una retórica más que una moral de la ambigüedad. Como Sade, García Ponce se complace en la repetición mecánica de los *entuentos* sexuales. Esa insistencia cansa al lector, pues es hija de un autor que sufre la recurrencia fatal de sus obsesiones.⁹⁰

Ya la palabra "entuentos" implica someterse a un orden moral preestablecido, aunque prácticamente inexistente dentro de la ficción de García Ponce. No se trata, como dice Nietzsche -confróntese el epígrafe principal de esta investigación-, de «calumniar el desear». Al colocar al deseo en un plano moral -Sade es, indiscutiblemente, un moralista al revés- se le calumnia. Advierte García Ponce que «La aspiración máxima de la moral, su meta, es la pureza absoluta. Y dentro de ella no existen los contrastes» (D,98), pero su aspiración -en sentido inverso- puede ser también la impureza absoluta, la prostitución universal y, entonces, tampoco acepta los contrastes. Además, es más que sabido que todo autor tiene sus obsesiones, si bien en algunos -como ocurre con García Ponce- son mucho más recurrentes y marcadas. Domínguez califica al autor de *Crónica...* como un «sádico que vota por el Eterno Femenino».⁹¹ su obsesión principal es, más que la "técnica" sádica, la mujer. Pero si Sade es un moralista al revés es porque para él existen las prosperidades del vicio (*Juliette*) o los infortunios de la virtud (*Justine*) y no, como en García Ponce, los placeres de la *inocencia* (*Inmaculada*).⁹² Nuevamente, García Ponce coincide con Henry Miller, quien exclama: «¡Cuán afortunado soy de que no se me acuse de pervertido o degenerado sino simplemente de ser alguien que hace el sexo *placentero e inocente*!».⁹³ La dicotomía moral de Sade, que implica una *conciencia* moral y una «transgresión

⁹⁰.- "Prólogo" a García Ponce: CC, p. 11. Subrayado mío.

⁹¹.- *Ibid.*, p. 12.

⁹².- «El nombre de *Inmaculada* o los placeres de la inocencia -aclara García Ponce- es un deseo de plagiar a Sade cuando dice "*Juliette* o las prosperidades del vicio" o bien "*Justine* o los infortunios de la virtud". Sade usa con mala voluntad los infortunios de la virtud o las prosperidades del vicio. Yo, los placeres de la inocencia». Javier Aranda Luna: *op. cit.*, p. 25.

⁹³.- Citado por Huberto Batis: *Estética de lo obscuro*, p. 204.

consciente de las normas representadas por la conciencia»,⁹⁴ no es explotada por García Ponce porque la propuesta del autor yucateco es -quiero siempre insistir en ello- amorai como el arte. Dice Gilberto en *De anima*: «La belleza, como Paloma, no tiene moral» (DA,109). Finalmente, tanto en Sade como en García Ponce encontramos un poder sobre el objeto erótico, pero en Sade este poder es ilimitado y va acompañado por una *indiferencia* a la suerte de la víctima, ya que ésta se vuelve insignificante, cosa que jamás ocurre en García Ponce, principalmente porque no hay verdugos que reclamen la obediencia absoluta de la víctima; es más, ni siquiera hay víctimas en el sentido sadiano. Cuando Gilberto dice, evocando un poema de Lezama Lima: «Uno no puede sentir que nadie sea su mujer si está realmente enamorado de ella. "Ah, que tú escapes..." Entonces sólo se puede tener a la mujer de otro. Ese es el verdadero signo de la perversidad» (DA,34. Subrayado del autor), se está indudablemente refiriendo a la desposesión. Muy contraria es la frialdad del perverso sádico, que no permite, en el juego de la voluntad, el intercambio libre del deseo, sino que se perfila y despliega *únicamente* hacia el círculo obsesivo, abstrayendo la inclinación seneual y su emotividad intensa y deseante. Por ello, si bien el orden de lo perverso no está de ningún modo excluido, resulta simplista la reducción del mundo de García Ponce sólo a ese orden. Hay ciertamente un escape de la norma y la obsesión ceremonial, reiterativa -a veces fría- de los gestos, pero hay más: hay seducción y libertad, es decir, flexibilidad y no rigidez de la regla. En la obra que nos ocupa hay un reinicio de la fuerza vital, por lo que no se da la aniquilación absoluta del objeto. Los personajes suelen elegir la vida, no como acto genésico sino placentero, conducente a la "muerte", a la *petite mort* -extática, atemporal en el instante en que se da, pues es la anulación de la duración calculada- en el círculo vicioso enmarcado por el mutuo placer. No suele existir la elección de muerte implicada en la categoría batailleana de *lo imposible* como un vivir la libertad al borde de los límites porque los personajes de García Ponce no suelen estar abocados a un destino trágico: no hay Orestes propiamente dichos ni aberraciones ni crueldades ni desórdenes ilimitados y excesivos: «sólo está ávido de *lo imposible* quien se dibuja un destino trágico»,⁹⁵ afirma Bataille. *Lo imposible*, sin embargo, se manifiesta en la obra de García Ponce como espacio literario y tam-

⁹⁴ - Pierre Klossowski: "Sade o el filósofo infame", en: Klossowski, Barthes, *et al.*: *op. cit.*, p. 34.

⁹⁵ - *Lo imposible*, p. 175.

bién como lo «imposible sexual» en tanto acto antígenésico (por ejemplo, en mujeres como Inmaculada, que a pesar de su promiscuidad nunca se embarazan), pero sin el aspecto terrible, sádico. En otro capítulo se profundizará, ya desde una óptica religiosa, en las diferencias y semejanzas entre algunas de las novelas de Bataille -muy cercanas a Sade- y las de García Ponce. Baste mencionar que la distancia entre las novelas de Sade o de Bataille y las de García Ponce puede ser la misma -toda proporción guardada- que la existente entre las películas de la *Trilogía de la vida* (*El Decamerón*, *Los cuentos de Canterbury* y *Las mil y una noches*) y *Saló o los 120 días de Sodoma*, todas de Pier Paolo Pasolini, aunque esta última basada justamente en el Marqués de Sade. Sobre *Saló*, afirma Baudrillard que se trata de una carencia de seducción, es decir, de lo femenino: se trata, pues, de un mundo masculino donde todo está muerto, donde no hay ni complicidad ni promiscuidad; el placer se dirige a su meta y encuentra a su objeto muerto. Lo masculino está más cerca de la ley; lo femenino, del goce.⁹⁶ *Las mil y una noches*, en cambio, es la plena realización del amor, como ocurre en el citado poeta hindú Amaru y en general en toda la literatura oriental.

Ahora bien, si admitimos que «El vicio podría concebirse como el arte de darse, de una manera más o menos maníaca, el sentimiento de la transgresión»,⁹⁷ tanto Sade como García Ponce y Bataille en sus novelas, son autores "viciosos", obsesivos: lo que cambia es el tipo de representaciones, las intenciones y, en definitiva, los matices y la concepción, ya que el discurso de la transgresión no es unívoco ni se aparece en todos de la misma manera. En García Ponce más bien se dan las "perversiones" que Herbert Marcuse califica como «compatibles con la normalidad en la alta civilización»⁹⁸ porque no atentan contra ella en tanto que no son formas inhumanas ni destructivas. Hay, en cambio, una reactivación de la sexualidad polimorfa: los personajes, aunque trabajen, adquieren, incluso en el trabajo, la satisfacción de sus necesidades individuales.

Si me parece impertinente comparar al escritor yucateco con el Marqués de Sade es, más que nada, porque en el primero aparece precisamente la amoral *inocencia*, elemento sobre el que ya se ha reflexionado desde la óptica freudiana sobre la sexualidad infantil, pero que a Oc-

⁹⁶ - *Op. cit.*, pp. 26 y 29.

⁹⁷ - *El erotismo*, p. 352.

⁹⁸ - *Op. cit.*, p. 211.

Octavio Paz le ha llamado la atención desde otra óptica. En Sade, la inocencia es un elemento negativo y pasivo (Justine es atracción para el libertino), mientras que en García Ponce la inocencia (por ejemplo, Inmaculada) juega un papel positivo y hasta activo. En Sade la filosofía es *voluntad* de desunir, transgredir, disgregar, violentar. La inocencia en sus personajes no existe porque ellos son *conscientes* de que están transgrediendo un orden jurídico y social al someter a sus víctimas: son *culpables*. Afirma Octavio Paz, refiriéndose a las obras de García Ponce, que la palabra inocencia, asociada a la sexualidad

no es realmente un término moral ni científico sino religioso: la inocencia es una plenitud de ser, del mismo modo que el pecado es una falta. La inocencia es abundancia, el pecado es carencia. Lawrence lo sabía perfectamente y, al hablar de sus novelas, en una carta a un amigo, le dice que todas ellas giran en torno al enigma de la sexualidad "y han sido escritas desde la profundidad de mi experiencia religiosa".⁹⁹

En las representaciones eróticas de García Ponce hay elementos religiosos -sin importar por ahora que sean o no heréticos desde la perspectiva cristiana-, una mística y una *irrupción de lo sagrado y del misticismo* en los que se profundizará más adelante. En este sentido, la aseveración de Domínguez resulta aún más parcial, pues, como afirma el mismo Paz, en la figura del libertino «no hay unión entre religión y erotismo»,¹⁰⁰ si bien su actitud puede convertirse, por efecto de la pasión, en una religión al revés. En los "monstruos" de Sade, sin embargo, no hay éxtasis, sino, en todo caso, frenesí, o un "éxtasis" «del pensamiento en la representación del acto reiterado a "sangre fría", éxtasis opuesto aquí a su análogo funcional: el orgasmo»;¹⁰¹ tampoco existe la plenitud en el sentido que le confiere Paz, plenitud e inocencia que, en cambio, se hacen explícitas incluso en la solitaria Claudia, de *La cabaña*, que llega a sentir su cuerpo como una prolongación de su deseo y a la posibilidad de *inocencia* como un elemento de ese deseo, aunque carezca de objeto; que se reconoce «dueña de una limpia inocencia» y está llena de sí, aunque sin saber a dónde dirigir esa plenitud (cfr. CAB, 40, 62, 71, 74, 94, 97). La mayor parte de la obra de García Ponce abunda en estos temas, pero, en general, sin el elemento de la soledad que yace en *La cabaña*.

⁹⁹ - "Encuentros de Juan García Ponce". *Obras completas*, 4, p. 363.

¹⁰⁰ - *La llama doble*, en: *Obras completas*, 10, p. 222.

¹⁰¹ - Pierre Klossowski: "Sade o el filósofo infame", en: Klossowski, Barthes, et al.: *op. cit.*, p. 34. Subrayado del autor.

Por todo ello, cuando Roland Barthes asume que el dolor en Sade es nietzschiano, es decir, inocente -una desdicha inocente, un rechazo de la Falta- y compara la inocencia del enamorado con la de los héroes de Sade,¹⁰² no toma en cuenta el desplazamiento amoral de la pasión amorosa ni la excesiva moralidad transvaloradora que se opera en la conciencia del héroe sadiano, si entendemos por *héroe* el personaje que porta los valores explícita o implícitamente aceptados como positivos por el autor y no por el lector. Ni Sade, en sus escritos reflexivos y filosóficos, ni sus héroes, creen en el martirio cristiano como un valor positivo. Tampoco García Ponce, pero en este escritor prevalece la amoralidad y la asistematicidad en cuanto a la reflexión: las cosas representadas, ajenas generalmente a un discurso de la crueldad, simplemente son. De hecho, a García Ponce Sade le parece profundamente aburrido, entre otras cosas, «por filósofo pesado», de tal modo que prefiere «leer interpretaciones de Sade que a Sade».¹⁰³ Tal asistematicidad moral y filosófica, ajena a un «filósofo pesado» es notoria en el manejo de la ambigüedad inocencia-perversidad en la obra de García Ponce. Por ejemplo, al final de *La cabaña* Claudia no sabía «si hacía bien o mal» (CA,181). En el libertinaje de Sade hay un conocimiento axiológico y una reflexión que lo invierte, hay un poder *sin límites* sobre el objeto sexual, hay una víctima y un victimario, y suele ser este último el héroe. Hay, por lo tanto, una relación *destructiva*. La única complicidad está entre los verdugos. En García Ponce es notoria la entrega, la *complicidad* con el *otro*, la alegre aceptación; por ello no existen las víctimas ni los victimarios en la intimidad, sino una *voluntad de estar dispuesto* porque todos son cómplices inocentes en su perversidad. La mujer en García Ponce nunca es víctima. Dice Paloma: «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» (DA,25. Subrayado mío). Más que con Sade, García Ponce coincide a todas luces con Henry Miller, para quien «el artista está obsesionado por el pensamiento de recrear el mundo, con el fin de *restaurar la inocencia* del hombre. Además sabe que el hombre sólo puede recuperar la inocencia si recobra su libertad»,¹⁰⁴ libertad implícita en las palabras de Paloma, que la vive a través de búsquedas y encuentros. Para el autor yucateco, «el arte es una búsqueda de la inocencia» (CRU,51), con la cual «no hay que enfrentar al

102. - Cfr. *Fragmentos de un discurso amoroso*, p. 137.

103. - Lella Driben y Dominique Legrand: *op. cit.*, p. 11.

104. - Citado por Hubero Batis: *Estética de lo obscuro*, p. 101.

mundo, sino que vivirlo» (CRU,265). En definitiva, el *camino* que a García Ponce le interesa presentar, como él mismo lo afirmó en una entrevista de 1989, es «Demostrar que el arte es siempre inocente», lo que significa que puede ser *percibido* sin inocencia y así hacerlo culpable: «no creo que haya algo tan perverso como la inocencia [...] Tengo 13 libros de ensayos basados en esa voluntad de acercarme a las obras de los demás con una mirada *desprovista de inocencia* y 13 novelas para *afirmar la inocencia*». ¹⁰⁵ Es ésta una de la ambigüedades fundamentales en la obra del autor, ambigüedad que se inicia con el mismo acto del lector-*voyeur*. En *La muerte en Venecia*, de Thomas Mann, el narrador, amén de reconocer que cada artista posee un desarrollo particular, reflexiona precisamente sobre la inocencia del arte en sí: lo que él llama «indiferencia moral» de la forma, que la hace moral o inmoral (ambigua), porque, por un lado, es expresión de una disciplina, pero también aspira a humillar lo moral bajo su ceño orgulloso. ¹⁰⁶ Mi lectura —esta lectura— ciertamente no es inocente, como no lo son las lecturas de García Ponce, a pesar de que haga surgir esa inocencia, por ejemplo, al escribir sobre la experiencia principal que le otorga la lectura de la poesía de Octavio Paz, que es el hecho de que en la inocencia que esta poesía nos muestra «reconocemos el principio sagrado de la vida y al hacerlo nuestras acciones recobran su sentido original, participan de la realidad de una manera natural» (CRU,265).

En su ensayo "Literatura y pornografía", García Ponce apunta un rasgo esencial de la conducta del libertino en *Sade*: su necesidad de convertir al *otro* en objeto de placer sin voluntad individual, «cuyo propósito es proporcionar placer y nada más» (IYV,111), y aclara que tanto en el libertino como en su víctima «sólo la degradación de la calidad como persona permite que el libertinaje se cumpla» (IYV,111). La diferencia es que en la poética vitalista de García Ponce la desintegración del sujeto y la objetivación del *otro* tiene como fin y fundamento «Ser sólo el placer que das y que te dan» (CI-I,26), lo que implica la inocente naturalidad de una *reciprocidad hedonista* (o un hedonismo recíproco), mientras que, a decir de Bataille, el *extremo* del vicio es precisamente lo opuesto al placer. ¹⁰⁷ Es cierto, pues, que repentinamente todos los personajes del autor yucateco pueden convertirse en objetos, pero no para ser victimados: «Fuiste un obje-

¹⁰⁵.- Javier Aranda Luna: *op. cit.*, p. 25. Subrayado mío.

¹⁰⁶.- Cfr. *La muerte en Venecia*, p. 25.

¹⁰⁷.- Cfr. *Lo imposible*, p. 39.

to, Anselmo era un objeto, Mariana sabía cómo ser un objeto y no quería más que ser un objeto. No quería nada. Ella ya no era ella. Un olvido innombrable. Nadie es el objeto de nadie. Los objetos ni siquiera son de sí mismos» (CI-I,25). Esta situación está indiscutiblemente en el ámbito de la *inocencia* en el sentido anotado por Octavio Paz. Mariana misma es descrita como "un ángel" y se le define como «La pureza» (cfr.CI-I,21). Desde el momento en que no hay victimarios ni degradación o humillación, no hay culpables. Cuando surge un sentimiento de culpa, éste es ambiguo y se resuelve en la acción *inocente* de una transgresión en que la víctima es, en todo caso, el *orden del trabajo*, ya que es el *principio de placer* lo que prevalece. Los personajes de García Ponce no pertenecen a ninguna nobleza ociosa: su trabajo -cuando se explicita- les sirve para obtener el placer.

Si en *Lady Chatterley's lover* es enaltecida la comunidad agrícola a la que se refieren Masters y Johnson como propicia para la sexualidad sana, es también cierto -y en esto el escritor urbano García Ponce coincide totalmente con D. H. Lawrence-, que aparece el adjetivo «inocente» como un atributo de Connie, que el narrador alude a la belleza que envuelve el «misterio fálico», que Connie se refiere al pene de Mellors como «inocente», que el rostro de éste -cuando se halla en una ocasión con Connie- es comparado por el narrador con el rostro de Buda: «motionless in physical abstraction», y que el acto amoroso entre Connie y Mellors es calificado como un «acto creativo, mucho más que procreativo»,¹⁰⁸ lo cual implica ya una transgresión del orden religioso judeocristiano y del orden del trabajo. Pero más interesante aún resulta la alusión a Abelardo y Eloísa: «¡El refinamiento de la pasión, las extravagancias de la sensualidad! Y necesaria, siempre necesaria para quemar las falsas vergüenzas y fundir el pesado mineral del cuerpo en la *pureza*. Con el fuego de la completa sensualidad».¹⁰⁹ A propósito de esta novela, el mismo Lawrence expresa, en un ensayo, su deseo de que los seres humanos puedan pensar el sexo limpiamente.¹¹⁰ De igual modo, en *Tópico de capricornio*, Henry Miller llega a decir que su pene «presentaba un aspecto tan *inocente* como siempre».¹¹¹ La diferencia

¹⁰⁸.- Cfr. D.H. Lawrence: *Lady Chatterley's lover*, pp. 62, 163, 253, 255 y 336.

¹⁰⁹.- «The refinements of passion, the extravagances of sensuality! And necessary, forever necessary, to burn out the false shames and smelt out the heaviest ore of the body into *purity*. With the fire of sheer sensuality». *Ibid*, pp.297 y 298. El subrayado es mío.

¹¹⁰.- Cfr. "A propos de *El amante de Lady Chatterley*", en: *Sexo y literatura*, p. 12.

¹¹¹.- Subrayado mío. Leemos en el original: «I looked at my cock and it looked just as innocent as ever». *Tropic of Capricorn*, p. 84.

entre Lawrence, Miller y García Ponce es que el primero identifica -en sus ensayos- al sexo auténtico con la pasión por la fidelidad, contrapuesta totalmente a la prostitución, y asimismo propone al faño como el auténtico «puente hacia el futuro», mientras que Miller alude al «mundo ovárico». ¹¹² No obstante, los tres escritores eróticos proponen una inocencia del sexo como tal.

Por el contrario, Sade -es preciso continuar con él-, cuyos conceptos de virtud y vicio se encuentran inscritos en la transvaloración *racionalista* de un sistema moral, es ajeno a esa experiencia. Él no desune para unir. En el Marqués, como en Leopold Von Sacher-Masoch -de cuyo apellido se deriva el término "masoquismo"-, hay relaciones desesperadas: la búsqueda del placer por el placer (por ser parte de lo natural) conlleva un dolor extremo que suele desembocar en la anulación del *otro* como *otro*, es decir, en la intolerancia, y no en la mutua aniquilación por medio del placer *extático*. En *Crónica...*, María Inés expresa que «también esperaba que José Ignacio me matara, mejor dicho me mataba cada vez que hacíamos el amor, era, es, ese mismo deseo de desaparición, de que me aniquilaran por completo para ser *en el otro*, para ser *el otro*, no pertenecerle, sino ser él», y agrega: «Ese deseo de aniquilación sólo es femenino. Al ser él, yo no voy a ser un hombre. *Lo convierto en mujer*» (CI-I,167. Subrayados míos): he ahí la continuidad a la que se refiere Bataille y que se experimenta en el erotismo de los cuerpos, concretamente en el orgasmo, en la *petite mort*. No pertenecer al otro, sino ser el otro implica la unión sustancial de una experiencia extática (salir fuera-de-sí) inexistente en el sádico, quien siempre es él mismo y finalmente reafirma su discontinuidad en su libertad de anular al *otro*.

-v-

A pesar de la evidente disponibilidad sexual de muchas de las figuras femeninas, disponibilidad que precisamente obliga a representarlas y recrearlas mediante el poder de la vista, las obras de Juan García Ponce -y en particular sus grandes novelas y cuentos- no descansan en la simple pornografía, en la banal transgresión de las costumbres estereotipadas por el simple hecho de transgredirlas, en la frívola -si bien excitante- descripción de "perversiones" o "anormalidades" de la sexualidad. La voluntad del autor yucateco no reside, no se estanca, como en

¹¹².- Cfr. "A propos de *El amante de Lady Chatterley*", en: *Sexo y literatura*, p. 26 y 36. Cfr. también: Miller: *Tropic of Capricorn*, p. 262, donde leemos: «The ovarian world is the product of a life rhythm».

muchos autores, en *épater le bourgeois*, en retar, insultar o provocar a la sociedad: «el arte, como el erotismo -dice el autor-, es una forma de inocencia. La provocación pertenece a la moral y si hablamos de arte, hablamos de un fenómeno estético en el que la moral no existe». ¹¹³ Su literatura no va dirigida precisamente a una sociedad establecida -por lo menos esas no son sus pretensiones esenciales-, lo cual sí sería una provocación; su literatura va dirigida al individuo: «si pensamos en el lector privado, para él no hay nada prohibido, y por lo tanto, tampoco cabe hablar de provocación», y más adelante insiste: «en el sueño, como en el erotismo, todos somos libres e inocentes». ¹¹⁴ A estas ideas hay que agregar el hecho de que en sus mismos personajes no hay malicia ni *conciencia* de que están haciendo mal o de que están transgrediendo normas, y en esto coincide, por ejemplo, con D. H. Lawrence, cuando, en un ensayo sobre *Lady Chatterley's lover*, afirma: «no merece la pena mantener el sucio deseo de *épater le bourgeois*, de desconcertar a la gente normal. Si utilizo palabras tabú, es por un motivo». ¹¹⁵ Ese motivo obedece sencillamente a la necesidad de un vocabulario para representar lo que él considera como la armonía entre el sexo y el pensamiento en la vida misma: «Debemos aceptar la palabra culo del mismo modo que aceptamos la palabra cara, puesto que culos tenemos y tendremos siempre», ¹¹⁶ dice en otro ensayo. En este sentido debe tomarse la aparición de palabras como "verga" o la muy mexicana "coger" en la narrativa que nos ocupa.

La insistencia en la "pureza" e "inocencia" de las protagonistas más importantes de las novelas de García Ponce -Mariana, Paloma e Inmaculada- es el símbolo de la falta de culpa en sus actos. Esto constituye una verdadera y auténtica obsesión en el escritor yucateco. De Geneviève, en *Pasado presente*, se dice: «Tan inocente, tan sensual. Era la pureza misma» (PP,332). Entonces los personajes principales se mueven dentro de lo que Nietzsche califica, en *Más allá del bien y del mal*, de «extramoral», en cuanto a que el valor de sus acciones no reside específicamente en sus intenciones. ¹¹⁷ De tal modo, reaparece la inocencia tal y como la afirma Nietzsche en *Así habló Zaratustra*: «Más allá del bien y del mal está tu reino. Tu inocen-

113.- Ángel Cosmos: *op. cit.*, p. 33.

114.- *Ibid.*, pp. 33 y 34.

115.- "A propósito de *El amante de Lady Chatterley*", en: *Sexo y literatura*, p. 43.

116.- "Prólogo a la edición privada de *Fancies*", en: *Sexo y literatura*, p. 90.

117.- Cfr. *Más allá del bien y del mal*, pp. 58 y 59.

cia está en *no saber lo que es inocencia*».¹¹⁸ Y si Bataille considera a Nietzsche como un filósofo del mal, lo es en el sentido en que la pretensión de este último radica en transvalorar los valores. Bataille, en efecto, califica al mal como una «turbia ruptura de un tabú» producida por y desde el ejercicio de la libertad.¹¹⁹ El mismo Bataille cita las siguientes palabras de Nietzsche: «Sería espantoso creer aún en el pecado; por el contrario, todo lo que hacemos, aunque debiésemos repetirlo un millar de veces, es inocente».¹²⁰

Literalmente, en la superficie de ciertas acciones, hemos detectado la transgresión, pero también -en el caso de María Inés- la toma de conciencia *a posteriori* de la unión extática con el otro, a la que me seguiré refiriendo. Lo interesante es que en la apariencia esto es precisamente lo *no-intencionado*, el valor decisivo de las acciones, según la psicología nietzscheana, para la que, finalmente «Lo que se hace por amor acontece siempre más allá del bien y del mal».¹²¹ En la gran novela inconclusa de Musil, Ulrich sostiene que es el hombre quien le da carácter a la acción y no viceversa, pues tanto el bien como el mal en realidad forman un todo.¹²² Otro escritor y filósofo ateo, Bertrand Russell, se refiere a una *neutralidad ética* en cuanto a la contemplación y no específicamente en la acción. Para él una contemplación imparcial, es decir, exenta de la preocupación por el yo; «no juzgará buenas o malas las cosas», aunque pueda haber un sentimiento de amor o de bondad. Russell proclama la neutralidad ética como un olvido del bien y del mal para *pensar* y conocer sólo los hechos, con lo cual, según él, será más factible lograr el bien de lo que lo es o sería para quienes desfiguran los hechos con sus deseos.¹²³ La actitud extramoral, en Nietzsche y Musil, y la neutralidad ética, en Russell - aunadas al concepto de «indiferencia moral» de la forma, en Thomas Mann, o de «inocencia» del arte, en García Ponce- sugieren que tanto las acciones como el hecho de pensar esas acciones gracias a la contemplación, al acto voyeurista, se sitúan *en sí* -en la vida y en el arte- más allá del bien y del mal. El autor de *Inmasculada...* lo llega a expresar en estos términos:

118.- F. Nietzsche: *Así habló Zaratustra*, p. 415. Subrayado mio.

119.- Cfr. *Sobre Nietzsche*, p. 17.

120.- *Ibid.*, p. 51.

121.- *Más allá del bien y del mal*, p. 107.

122.- Cfr. *El hombre sin atributos*, vol. III, p. 90. Las palabras originales son: «Der Mensch gibt der Tat den Charakter, und nicht umgekehrt geschieht es! Wird trennen Gut und Böse, aber in uns wissen wir, dass sie ein Ganzes sind» (*Der Mann ohne Eigenschaften*, p. 749).

123.- Cfr. *Misticismo y lógica*, pp. 39, 41 y 42.

«No creo que haya una división tan radical entre el bien y el mal. Ni siquiera creo que el pensamiento conduzca a ningún lado más que al mismo hecho de pensar»¹²⁴

¹²⁴. - Nedda G. de Anhalt *op. cit.*, p. 81.

CAPÍTULO CUARTO: FENOMENOLOGÍA DE LA MUJER.

Lo Femenino esencialmente violable e inviolable, el "Eterno Femenino" es lo virgen o un volver a comenzar incesante de la virginidad, lo intocable en el contacto mismo de la voluptuosidad, en el presente-futuro.

Emmanuel Levinas: *Totalidad e infinito*.

¿Cuál es la diferencia entre una verdad y una mentira en el caso de las mujeres?

Juan García Ponce: *Pasado presente*

+

El sentido original del vocablo "fenómeno", "lo que aparece", "apariciencia", "mera representación" puede, de acuerdo con la postura que tomemos, contraponerse al ser verdadero y hasta encubrirlo, pero también puede constituir el camino hacia lo verdadero en tanto que las verdades se manifiestan a través de las apariciencias. Para que algo se revele en la realidad requiere ser iluminado, pero tal apariciencia puede ser un *engaño*, una sombra. El fenómeno es asimismo un producto de la intuición: un objeto intuido, aparente. Como hemos visto en "El engaño colorido", para García Ponce la verdad en la representación artística se mezcla con la mentira, la luz con la sombra, lo que implica -una vez más- que al arte no le interesa la verdad, sino la apariciencia, *la belleza del fenómeno*. A la fenomenología implícita en la narrativa no le interesa distinguir entre verdad y apariciencia, sino contemplar la *apariciencia de verdad*, las situaciones y los caracteres verosímiles: «para mí -dice el autor de *Crónica...* en una entrevista- la literatura es *convencer* al lector de que lo que es importante para mí, es también importante para él». ¹ El "engaño colorido" se convierte, en García Ponce, en una especie de *teoría* -en su sentido etimológico de "contemplación"- *de la apariciencia*, pero también en el fundamento, no de todo saber empírico, sino de todo acto estético. Entonces la fenomenología en este autor se limita a

¹ - María Cristina Ribal: "Afirma el escritor Juan García Ponce: Todos mis personajes son perversos, porque me parecen más divertidos que los normales", p. 27. Subrayado mío.

describir las apariencias para que éstas sean contempladas y así convencer, pero tales descripciones son combinadas con la narración, la dialéctica y la reflexión porque la tarea de la fenomenología para García Ponce es recuperar el mundo para abrir nuevamente los caminos de la metafísica (cfr. A1,206), de aquello que está *más allá* de las apariencias, como ya se ha mencionado en la "Introducción" de este ensayo. Pero más que un método, en García Ponce la fenomenología es una manera de *ver*: su escritura no conlleva un "método" filosófico, no pretende ni racionalizar ni homogeneizar en un sistema cerrado al universo ni a la realidad. La ambigüedad y la transgresión no permitirían tal tentativa.

El autor que nos ocupa coincide con Bataille en su visión del erotismo como un elemento *heterogéneo*. Lo Absoluto o la "totalidad" hegeliana expresada en la *Fenomenología del Espíritu* es homogeneizante porque ese libro pretende sistematizar la realidad. Para Hegel, la "fenomenología del Espíritu" muestra la sucesión de fenómenos de la conciencia para así llegar al "Saber Absoluto". El espíritu en Hegel es un universal que se va realizando, completando. Hegel procura introducirse en un sistema total de la ciencia presentando su devenir. La filosofía y, ante todo, ética anti-hegeliana de Emmanuel Levinas ya implica el "cara-a-cara" como una relación sin violencia, donde se propone que la totalidad hegeliana es alienante y donde no se asume la negación del objeto. *Totalidad e infinito* nos interesa aquí por su no-estar-apoyada en la razón universal ni en la supuesta objetividad de la totalidad, por su crítica a la filosofía como supremacía de lo *uno* sobre la pluralidad, por su reflexión de la exterioridad, del otro en tanto que escapa de la misma totalidad. Ni Bataille ni García Ponce aceptan la homogeneidad del sistema. Ya el mismo título global que Bataille puso a *La experiencia interior, El culpable y Sobre Nietzsche -Summa ateológica-* es una parodia del sistema, si bien, como resulta claro, su mismo pensamiento ateológico «descansa por entero en la noción clásica de sistema, aunque la sobrepasa con creces». ² Para Bataille, lo decisivo es ya no querer serlo todo: que el hombre, en el límite de la risa, supere la necesidad que tuvo de apartarse de sí mismo. El hombre debe querer ser como es: imperfecto, inacabado. ³ Si en Hegel hace su aparición el "Saber Absoluto", en la propuesta asistemática de Bataille aparece el no-saber, que «no suprime los conocimien-

².- Ignacio Díaz de la Serna: *Del desorden de Dios*. Ensayos sobre G. Bataille, p. 141.

³.- Cfr. *La experiencia interior*, p. 36.

tos particulares, sino su sentido, les quita todo sentido», por lo que una vez alcanzado el no-saber, el "Saber Absoluto" «no es más que un conocimiento entre otros»,⁴ en lo que el autor francés parece aproximarse no sólo al tradicional «sólo sé que no sé nada», sino también a ciertas posturas ante el conocimiento que se manifestaron en Oriente. Ya un himno del *Rig Veda*, al concluir con una serie de interrogantes abiertas sobre la creación y sentido del universo, admite implícitamente que el no-saber es lo único a lo que puede acceder el ser humano.⁵ Posteriormente, el *Isa Upanisad* asegura que quienes se dedican al conocimiento penetran en las tinieblas más profundas,⁶ es decir, el saber *pierde su sentido*: nada puede verse en las tinieblas. A diferencia de Hegel, la noción fundamental para Bataille es la *suerte*, aquello por lo cual el ser se pierde en el más allá del ser. Como la suerte está a merced del juego, la "puesta en juego" es el mundo visto desde el no-saber. Bataille sustituye los valores inmutables por el valor móvil de la "puesta en juego", de la suerte. Nuestro yo se pone inacabablemente en juego: la "comunicación" lo pone en juego,⁷ y en esto el autor francés va más allá de las propuestas del *Veda* y del *Isa Upanisad*. Por su parte, García Ponce se ubica entre la postura asistemática del no-saber y aquella que *busca* cierta "unidad", pero una unidad que se sabe abierta, efímera, múltiple, inacabada, como observaremos más adelante.

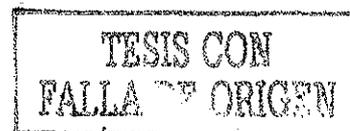
Es también importante admitir que en García Ponce hay una lógica de acumulación de proposiciones propia de un discurso filosófico de carácter racional y dialéctico. No existe, como en el Bataille de la experiencia ateológica, una pretensión de anular el encadenamiento proposicional. Tal discursividad desemboca en el orden del erotismo como transgresión, es decir, en la *representación*, en el "engaño colorido" que lo muestra en su desarrollo como fenómeno heterogéneo. A diferencia de Bataille -autor que podríamos calificar hasta cierto punto de dionisiaco en el sentido nietzscheano de la expresión-, puede afirmarse que en García Ponce el carácter *dionisiaco* y vitalista del contenido o de los mensajes que emanan del lenguaje, se combina en extraño equilibrio con una prosa sintácticamente pulcra, organizada, clara, transparente, racional, *apolínea* en el sentido de que no llega -como frecuentemente ocurre en autores como Hen-

⁴.- *Ibid.*, pp. 62 y 64.

⁵.- Cfr. Anónimo: *El Rig Veda*, X, 129: "Sobre el principio", p. 278.

⁶.- Cfr. Anónimo: *Los upanisad*, p. 2.

⁷.- Cfr. *El culpable*, pp. 103 y 104. Cfr. también *Sobre Nietzsche*, p. 160.



ry Miller- a un extremo lirismo, sino que se contiene y se mantiene en la medida y hasta frialdad matemática de una forma en que la descripción y los conceptos no pierden la sobriedad ni siquiera cuando aluden o representan las situaciones menos sobrias y más excesivas sexualmente.

García Ponce articula un discurso lúcido, congruente al encadenar su pensamiento, si bien éste se convierte en una complacencia "perversa", carente de un *objetivo* moral, filosófico, social, metafísico o teológico. Ya en un ensayo de 1971 el autor coloca al cuerpo y al lenguaje más allá de las reglas de la moral y de las de la conservación de un «yo personal» (cfr.T,240). La literatura es el espacio donde conviven el cuerpo y el espíritu, y esta dialéctica se manifiesta en el lenguaje. Si entendemos "espíritu" como el *nous* griego es entonces lo "intelectual", lo que contiene la razón, un principio pensante, íntimo, opuesto a la materia y que trasciende lo orgánico y el tiempo. Sobre la noción de espíritu, dice el autor que nos ocupa: «Podemos llamar también a la voluntad de forma, al espíritu, idea» (FEL,26). Voluntad de forma: voluntad de crear para que en la materia aparezca la idea, el espíritu. «Espíritu: el que al soplar sobre la materia crea la vida», dice Inés Arredondo.⁸ En García Ponce, que parte, como ya lo sabemos, del «Dios ha muerto» y de una postura ajena al *logocentrismo* y al yo como centro, el espíritu ha perdido su centro en la vida y, por tanto, se encuentra en una *errancia sin fin*. Entonces no existe la verdad, sino que cada quien la descubre en sí mismo: «el mundo es espíritu -dice el autor de *De anima*-, la verdad está en nosotros y el gran artista es aquel que, al encontrarla en sí mismo, la reconoce en todas las cosas y es capaz de comunicárnosla» (CRU,89), posición que coincide con la de los jainas de la antigua India, para quienes cada quien tiene una perspectiva distinta de la verdad y así la verdad se pluraliza, se convierte en verdades. Pero en García Ponce no se trata de llegar a la aniquilación ontológica por medio de la anulación de la transmigración del alma (como ocurre en el jainismo), sino a la consecución de la representación de nuestra verdad en el *arte*, porque es allí -en la representación, en el "engaño colorido"- donde habla el espíritu a la vida, al reino del *más acá*, porque de ese reino toma sus materias. Es precisamente en el «espacio donde mora el espíritu», ese lugar abstracto e imposible de delimitar, donde se da la unión del arte con la vida (cfr.RM,23). El espíritu pone en movimiento

⁸ - "Cruce de caminos, ensayos de Juan García Ponce", en: A. Pereira (ed.): *op. cit.*, p. 231.

la historia y *encarna* en la realidad mostrando su *esencia* en el arte (cfr. AI,4). Entonces el espíritu se manifiesta en la literatura a través del lenguaje, contrapuesto a la vida (cfr. HV,362), y en el erotismo a través de los cuerpos; pero este erotismo, como ya se ha indicado, debe ser transgresor en cuanto a sus fines, es decir, improductivo, estéril, ya que para García Ponce la sexualidad despojada de su fin procreativo se vuelve impulso estético, *espiritual* (cfr. VNA-I,18). «La esterilidad del amor homosexual -afirma en un ensayo sobre Proust-, de las pasiones perversas, sólo las hace más *espirituales* en su gratuidad, en su carácter ajeno a todo movimiento utilitario» (HV,306. Subrayado mío), y en el cuento "Rito" se afirma: «La natural fuerza de la sensualidad se pone al servicio de la perversión que la deforma y negando toda naturalidad entra al campo del *espíritu* cuando lo que se muestra es el poder de seducción de la carne» (CC,322).

Como podemos constatar, no es otro el sentido que Pierre Klossowski le otorga al "espíritu" en *Roberte esta noche*, donde el "tercero" que se interpone entre los personajes es considerado por Octave como un «puro espíritu», inactual, pero que se actualiza al ser invocado para designarle a Roberte: Octave lo invoca para que revele la *esencia* de Roberte. A su vez, Octave adopta la tesis de que la inteligencia es por sí misma increada (*nous*) y la aplica a Roberte. Es por el intelecto increado, pero ajeno a todo centro, a toda determinación por el que Roberte se siente *objeto* de la intención de otro y en el *otro* la mujer realiza la experiencia del intelecto increado: «la cerradura de su identidad salta»,⁹ es decir, pierde la identidad e, impersonal, se abre a la exterioridad. Su conciencia sale del sujeto y se propone como objeto a otra conciencia, fascinada por la exhibición del «intelecto increado», tanto como la misma Roberte se fascina por la irrupción de lo increado en su esencia simple e indeterminada. Roberte se desactualiza y penetra en una actualidad que se nos escapa. Es mediante la imagen, la representación, la fotografía de Roberte cuya falda se quema y donde aparece el «simulacro» de la existencia que aspira a la esencia y la esencia que aspira a la existencia como se manifiesta el «espíritu», que arde en ese cuerpo, porque «una imagen no tiene ser en sí; en cambio, es toda ella *intelec-*ción»,¹⁰ frase que García Ponce coloca como uno de los epígrafes de *Crónica...* para anticipar

⁹.- P. Klossowski: *Roberte esta noche*, p. 43.

¹⁰.- *Ibid.*, p. 43. Cfr. también pp. 22, 23 y 32.



el carácter intelectual, espiritual de las apariencias, o mejor dicho, la irrupción de este factor espiritual. En *De anima*, Gilberto advierte que «cuando la esencia es parte de la existencia y sólo puede buscarse dentro de la existencia, el conflicto se convierte en un problema psicológico» (DA,66), por lo que todo el mundo de categorías y sutilezas filosóficas se convierte en literatura y hasta la prueba ontológica de la existencia de Dios es «un brillante ejercicio» (DA,67), ejercicio que, sin embargo, posee un objetivo, quiere una verdad, cosa que no desea Gilberto (cfr.DA,67).

En *Teología y pornografía...*, el autor yucateco advierte que la teología desprovista de su objetivo se transforma en mero *razonamiento*, en un juego perverso del lenguaje, donde se *muestra el espíritu* (cfr.TP,22). El lenguaje es entonces un razonamiento teológico sin centro que muestra un contenido espiritual, pero ese mismo lenguaje también representa, describe los gestos corporales, la materia. Espíritu y materia: la teología como lenguaje y el cuerpo (la pornografía como espectáculo) -ambos "perversos", desprovistos de su finalidad-, se relacionan, se reflejan y crean el espacio artístico, amoral, sin un fin preciso, sin proponer ninguna verdad, aunque siempre interdependiente de la vida y de la trascendencia. Vida y espíritu son fuerzas que se muestran en la representación y por ello trascienden en la atemporalidad. La perversión sexual se sirve de la perversión del lenguaje teológico para justificarse. Eso es lo que hace el voyeurista Octave, personaje de Klossowski, justificándose con su discurso sobre las Leyes de la Hospitalidad (la donación a un invitado de la esposa por el esposo). En un ensayo sobre Bataille, advierte Klossowski que no puede haber transgresión en el acto sexual si no se vive como suceso espiritual, y agrega: «para captar el objeto hay que buscar y *reproducir* el suceso en una descripción reiterada del *acto carnal*. Esta descripción reiterada del acto carnal no sólo da cuenta de la transgresión, es *ella misma* una transgresión del lenguaje por el lenguaje». ¹¹ La pornografía en Bataille, según Klossowski, es una forma de lucha del espíritu contra la carne, determinada por la inexistencia de Dios. Como ningún Dios creó la carne, «al espíritu sólo le quedan los excesos del lenguaje para reducir a silencio los excesos de la carne». ¹² En este sentido, tanto en Sade como en Bataille y García Ponce, el *lenguaje* se reitera infinitamente.

¹¹ - *Tan funesto deseo*, p. 96. Subrayados del autor.

¹² - *Ibid.*, p. 95.

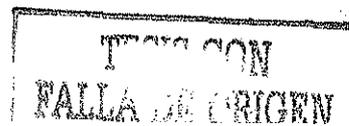
Pero, como hemos ya visto, la narrativa de García Ponce reitera la necesidad de un placer ubicuo, la persecución del mutuo y mismo placer: no hay víctimas representadas.

Es importante aclarar la dialéctica materia-espíritu porque el pensamiento de García Ponce es fenomenológico y dialéctico: ambigüedad, imágenes transitorias, movilidad y fragmentación psíquica, contradicciones, identidades problemáticas y sumas de opuestos que remiten a la idea de totalidad paradójicamente ilimitada y asistemática, son parte de la continuidad perpetua de la marea del movimiento: «Ese movimiento -como se afirma en *Crónica...*- expulsa de su seno a la palabra "uno"» (CI-I,98), movimiento que hace que nada permanezca, que todo subsista en la pluralidad. Sin embargo, como el océano, que es uno y a la vez subsiste por su continua transformación, dicha fenomenología -como lo comprobaré más adelante- es el primer escalón para acceder a una ontología o *pseudo-ontología*. Si para Heidegger toda ontología es fenomenología porque lo que hay se oculta o disimula tras el fenómeno, para García Ponce se debe recuperar el mundo en el arte precisamente para buscar al Ser «en sus manifestaciones» (AI,206): «La poesía es la instauración del ser con la palabra», dice Heidegger.¹³ La función pseudo-ontológica de la transgresión reproducida en el "engaño colorido" hace que al nombrar el ser para desbordarlo y "profanarlo" al introducirlo en la materialidad de la carne, se revele al mismo tiempo su *presencia* en las manifestaciones de la mujer y del erotismo. Norma Fernández Guerrero, en un ensayo sobre *De anima*, asegura que García Ponce «anota las seguridades ontológicas del pensamiento filosófico tradicional, las restituye regenerándolas, las maltrata, las rebaja. Es el filósofo el que habla».¹⁴ Roberto Vallarino califica a García Ponce de «ontólogo»,¹⁵ pero si es cierto que el autor de *Crónica...* restituye y altera esas supuestas «seguridades ontológicas», más que ontólogo o filósofo, lo considero como un *pseudofilósofo*, como un sofista que ni siquiera anota ninguna seguridad ontológica, sino que utiliza perversamente el discurso filosófico o, como ya lo había expresado, un *logos perverso*, con la certeza de que el vacío, la nada, no puede asumirse como *sustancia* (la única sustancia, en todo caso, es la materia estética, artística, que es múltiple y cambiante en su misma unidad). Las reflexiones de García

¹³ - *Arte y poesía*, p. 137. Cfr. también el "Prólogo" de Samuel Ramos a esta obra, p. 10.

¹⁴ - "*De anima*, de Juan García Ponce: las transparencias del reflejo", p. 5.

¹⁵ - "Acróstico en prosa para Juan García Ponce, demiurgo de lo invisible y lo sagrado", en: A. Pereira (ed.): *op. cit.*, p. 267.



Ponce sobre el arte y la vida no se dan a partir de seguridades ontológicas, a no ser que, justamente, las «maltrate», las «rebaje», lo que nos otorgará -insisto- una pseudo-ontología.

Ciertamente, en García Ponce no existe ningún sistema filosófico cerrado, pero tal ausencia es rasgo general de la literatura, ya que ésta, a diferencia de la filosofía como sistema, no pretende formular un saber que explique y fundamente la realidad. El autor de *De anima* no es un filósofo sino un artista, y en esto se parece a Albert Camus, cuando afirma: «No soy un filósofo. No creo en la razón para creer en un sistema», y: «No soy un filósofo [...] No sé hablar sino de aquello que he vivido».¹⁶ El sistema de razones en el escritor yucateco nace -como se expresa en *Crónica...*- de las *emociones* que al repetirse se examinan (cfr. CI-II,519), y la dialéctica de razón-irracionalidad anula toda posibilidad de sistematización. Una de las pruebas de esto sería confrontar, por ejemplo, el discurso racional del psicoanalista con el discurso del sacerdote herético o el de Esteban en *Crónica...* Al respecto, advierte García Ponce en una entrevista: «Puede ser que el doctor Raygadas tenga razón y Mariana no sea más que una fantasía de María Inés. Puede ser, como para Esteban, que María Inés se transforme en Mariana».¹⁷ El discurso de Raygadas inmiscuye la lógica y busca encerrar a María Inés en un razonamiento freudiano, psicoanalítico. Incluso, cuando María Inés le confiesa que ha venido al consultorio porque quizá le gusta *obedecer*, se apoya en el libro *El ego y el id*, de Freud para determinar que en las mujeres de gran experiencia erótica se pueden indicar los «residuos que sus cargas de objeto han dejado en su carácter» (CI-II,135). No obstante, como dice García Ponce al referirse a Klossowski, «la respuesta no está en la lógica, sino en el contenido de las intensidades» (TP,63). Porque no hay un principio ordenador omnipresente -ni Dios ni Freud- y si se vislumbra es transgredido en el espacio artístico, la lógica, la razón no pueden *ordenar*, sino sólo cuestionar y, si acaso, explicar de un modo perspectivista. El desenfrenado movimiento vital no encuentra, sin embargo, su orden en los cuestionamientos ni en las explicaciones o puntos de vista. El arte, finalmente, constituye *otro* orden, y la transgresión encamina al supuesto "desorden" hacia la consecución de otro orden, un orden intuido en las obsesiones, en las incesantes repeticiones rituales de las situaciones narrativas.

¹⁶.- Citado por Paul Viallaneix: "L'«incroyance passionnée d'Alber Camus", p. 117

¹⁷.- Marimón / Castro: *op. cit.*, p. 15.

Mariana es un oleaje sin fin y vive -a los ojos de fray Alberto- en un constante movimiento interno que la desplaza de ser María Inés a ser Mariana, una y distinta, dos mujeres acaso irreconciliables, pero también -en la fantasía- una individualidad contradictoria, una dualidad, una interrogante sobre la identidad personal, un "deshablamiento" asociado con la locura y con lo sobrenatural. El lector que ha terminado la obra sabe que se trata de dos mujeres cuya apariencia es idéntica. Algo fundamental para el escritor yucateco es resaltar el carácter polisémico y asistemático de la creación, donde todos los elementos se nieguen y afirmen constantemente, donde la transgresión implique un orden y el orden requiera de su transgresión.

Si bien es cierto que el fenómeno transgresor no pertenece a la homogeneidad de la realidad propugnada por la cultura del trabajo, en la narrativa del autor yucateco aquél no incita a la destrucción definitiva de ésta. Existe, es cierto, la negación de cuanto pertenece al orden establecido del mundo, sobre todo si ese orden es de índole sexual, pero tal negación implica, a la vez, la *afirmación* de ese orden, sin el cual no podría haber negación. La transgresión es parte de esa negación, pero al mismo tiempo es voluntad de ser y de conocer, de conocerse a través de la aprobación y el reconocimiento del otro. El tercero, la mirada curiosa -como la del gato- juega un papel indiscutible, ya que ésta emerge como el primer paso para hallar al otro y hallarse el yo a sí mismo como fenómenos del Deseo, intuir al otro como tal, desearlo, penetrarlo e intentar recuperar la *impersonalidad* a la que toda fusión o unidad pretende acceder, aunque no por mucho tiempo, y por ello la *comunidad* se repite obsesivamente, reitera sus rasgos, reincide una vez más, pero nunca desesperanzadamente. Sólo a través del ojo, de la facultad visual -dice García Ponce en "La pintura y lo otro"- «podemos encontrar el espíritu» (AI,203). El escritor coincide, por lo menos en este punto, con el autor platónico León Hebreo (siglo XV), quien afirma, en sus famosos *Diálogos de amor*, que la vista es efectivamente un sentido *espiritual*: por ella entra la gracia y nos mueve a amar a la hermosura.¹⁶ En otras palabras, el tercero o la mirada en García Ponce es la *intervención* del arte en la vida; su función es la de ser conciencia, la de «espiritualizar la relación sexual, la de constituiría como un hecho que trasciende la pura

¹⁶.- Cfr. D. Ynduráin: "Introducción" a San Juan de la Cruz: *Poesía*, p. 171.

animalidad»¹⁹ para convertirla en imagen. Esto ocurre también en *La llave*, de Tanizaki, donde, estimulado por los celos hacia un tercero (el señor Kimura), el protagonista por fin tuvo éxito en satisfacer a Ikuko, a tal grado que la presencia de Kimura llega a ser *indispensable* para la vida sexual de la pareja,²⁰ una sexualidad ahora alejada de la animalidad -genital- en la que había caído y que, evidentemente, no satisfacía a la mujer. Los fenómenos del Deseo -sensación que se materializa- contienen el sentido de su movimiento, y el instinto -fuerza eminentemente irracional e *inocente*- no permite que se destruyan y busca los medios para multiplicarlos, sin importar que éstos incluyan la anulación del yo, la desposesión o el desprendimiento y la inclusión de un tercero, aun bajo el signo de los celos, como ocurre en la aludida novela de Tanizaki.

El movimiento no existiría sin la dialéctica de la afirmación y la negación. Hay un poema del árabe Djalal-Ad-Din-Rumi en que el no-ser se convierte en ser por obra del erotismo y el amor: «Al no-ser, tú le haces gustar el placer de ser / Y, cayendo enamorado de ti, el no-ser se vuelve ser».²¹ Pero mucho más antiguo es un himno filosófico de la India, titulado "Sobre el principio", que vincula al Deseo con la idea, motor de las acciones que se dirigen a su contrario, afirma que «Buscando dentro de sí mismos los sabios / encontraron en el no-ser el vínculo con el ser».²² Mil años antes de Heráclito, este himno expresa que en toda unidad de contrarios existe la contradicción ser-no-ser o afirmación-negación -para los chinos, *yin* y *yang*, que también es lo femenino y lo masculino- con la que, sin dudas, intuimos la totalidad (el *Tao* o el *Brahmán*), pero una totalidad que en García Ponce no admite lo cerrado del sistema, sino el cambio total: «Todos somos otro del que somos y cargamos con nosotros mismos», se afirma en *Crónica...* (Cl- II,126), donde Mariana es la negación de María Inés y sólo después María Inés desea acercarse a Mariana. El deseo nos lleva a unirse con el contrario para establecer la suma y aspirar a lo Absoluto, un Absoluto esencialmente abierto, una totalidad -si es posible decirlo- en puntos suspensivos, que a su vez nos otorga una *sensación de lo inconcluso* porque, además, no se cierra con la aniquilación o con la muerte en sentido estricto. En *El libro* el narrador llega a decir

19.- Raquel Serur, citada por Maricruz Jiménez: "El sacerdote mayor del erotismo, homenajeado en *Bellas Artes*. El tercero, que espiritualiza el sexo, tema ineludible de García Ponce: Raquel Serur", p. 7B. Cfr. También G. Martínez-Zalce: *Pornografía del alma*, p. 63.

20.- Cfr. *The key*, p. 20.

21.- Citado por Lo Duca: *op. cit.*, p. 58.

22.- Anónimo: *El Rig Veda*, X. 129, p. 278.

que «la totalidad carecía de rasgos particulares, era tan imprecisa y cambiante en su inapresable apariencia como una nube» (NB,326).

Dentro de la interrelación sujeto-objeto subsiste la negación perpetuada por la exterioridad, por la *otredad*: «Por razón de la independencia del objeto, la autoconciencia sólo puede [...] lograr satisfacción en cuanto que este objeto mismo cumpla en él la negación; y tiene que cumplir en sí esta negación de sí mismo, pues el objeto es *en sí* lo negativo y tiene que ser para otro lo que él es»,²³ afirma Hegel al referirse a la conciencia independiente o "autoconciencia". Pero en García Ponce no hay "autoconciencia", sino en todo caso interconciencias. Sujeto y objeto se niegan y se afirman. Es imposible limitar la subjetividad a un yo. Si la dialéctica es sujeto-objeto, hay un movimiento que interioriza lo exterior y exterioriza lo interno: un vaivén, un oleaje, un movimiento producido por el deseo: un movimiento finalmente imaginario. En esto García Ponce se acerca más a Bataille que a Hegel: «una *fenomenología del espíritu desarrollada* -afirma Bataille- supone la coincidencia de lo subjetivo y lo objetivo, al mismo tiempo que una fusión del sujeto y el objeto».²⁴ Y si tal fue la exigencia de Hegel, según Bataille el filósofo alemán fue incapaz de responder a tal exigencia. Desde el instante en que nos subordinamos a un fin particular, no podemos en ese movimiento, en ese esfuerzo, ser "hombres completos", que no están subordinados a nada, en los que toda trascendencia queda abolida.

En García Ponce, la aspiración o deseo de Absoluto como fusión sujeto-objeto (y no como trascendencia, ya que siempre se retorna al estado habitual) parte de lo que llamaré "fenomenología de la Mujer" o conjunto de apariencias que propicia el otro femenino, representado por algunas mujeres y descontinuado por otras. Mariana, Paloma e Inmaculada son la afirmación de la apariencia, de ese yo que se vuelve otro, de ese otro que se vuelve Todo o Nada, pues los extremos se tocan. Es reveladora la frase final de la voz primera en *Catálogo razonado*, que anuncia la posibilidad de olvidar a la mujer o recordarla, disfrazarla para que aparezca una vez más y que «ella nunca sea real sino que sólo exista en la posibilidad de repetirse a sí misma como otra» (CR,87). En la fantasía, la Mujer se desdobla, se multiplica y llega a ser definida como una «pura contradicción» (CC,309): hay una multiplicación teatral (exhibicionista) de la

²³ - G. W. F. Hegel. *Fenomenología del espíritu*, p. 112.

²⁴ - *Sobre Nietzsche*, p. 224. Subrayado del autor.

Mujer. Presencia ubicua y omnipresente como la vida, es también -como la vida misma- contingente, paradójica, contradictoria, pero también como el Arte, al que podemos acercarnos como un oficio al que hay que dominar o como un modo de expresarnos para luchar contra la contingencia de la realidad y «satisfacer nuestra necesidad de absoluto» (CRU,48). En un libro de 1968 García Ponce dice que la mujer en las pinturas de Roger von Gunten aparece como «símbolo de la fuerza de la vida» (NPM,50). La Mujer en la obra de García Ponce es la Vida y es el Arte; es la Palabra literaria que todos los escritores y lectores comparten; es la imagen artística, es el Verbo. Dice Gilberto que el cuerpo de Paloma «tiene que ser una obra de arte, no ser como una obra de arte, sino *una* obra de arte. Y lo es» (DA,154. Subrayados del autor); por ello mismo «nos pertenece a todos y no es de nadie» (DA,133-134). La obsesión es entonces por la Mujer. De igual modo, Humbert, en la conocida novela de Nabokov, se persuade de que Lolita, su ninfa, *empezó con su amor anterior: Annabel, a la que encarnó en otra veinticuatro años después;*²⁵ y Proust: «Así mi amor por Albertine [...] estaba ya inscrito en mi amor por Gilberte...»²⁶ Los avatares o reencarnaciones de la Mujer son infinitos.

-ii-

Pero volviendo al terreno del discurso, tanto García Ponce como Bataille coinciden en poner en juego el saber discursivo al dilapidarlo. Pero si en Bataille las nociones se anulan para que haga su aparición la intuición del no-saber y todo puede resultar, como afirma Ignacio Díaz de la Serna, una parodia del discurso sapiente,²⁷ en García Ponce tales nociones desembocan en la *otredad*, en el *otro* (femenino) como centro y móvil -o Primer Motor Inmóvil- de una dialéctica que sin dudas no conduce a ningún saber absoluto. En García Ponce el pensamiento se encarna en lo heterogéneo y contradictorio del deseo vitalista por el *otro* femenino como núcleo donde confluyen todas las contradicciones, todos los posibles. De Mariana se dice que «no aparece sino que se mezcla y se transforma. Es todas y ninguna» (CI-I,414). María Inés le llega a confesar al doctor Raygadas que quizás, en algunos momentos, fue «tres al mismo tiempo» (CI-II,128): madre, esposa y puta. Gilberto, en *De anima*, afirma algo muy similar sobre Paloma:

²⁵.- «I broke her spell by incarnating her in another». Cfr. *Lolita*, pp. 14 y 15.

²⁶.- *À la recherche du temps perdu*. Citado por G. Deleuze: *Proust y los signos*, p. 81.

²⁷.- Cfr. *op. cit.*, p. 141.

Quizás en mi inalcanzable necesidad de tenerla por completo y al mismo tiempo de mirarla desde afuera como sólo puede verse a alguien cuya interioridad se manifiesta a través de su apariencia exterior, la apariencia que la expresa y la traiciona simultáneamente sin dejar de encerrarla nunca en ese doble carácter que muestra al mismo tiempo la inocencia y la malicia, la verdad y la mentira, la unión y la separación, la entrega y el desapego, nunca he buscado otra cosa que ese doble carácter de la apariencia (DA,209),

que muestra al mismo tiempo todos los contrarios: Gilberto atribuye a Paloma la posibilidad de ser un movimiento infinito, como lo es el arte. En un ensayo, al referirse a *El hombre sin cualidades*, García Ponce afirma que Agatha, la hermana de Ulrich, «nos seduce con su inocencia maliciosa y su malicia inocente, con su belleza y su desinterés» (EM,317). Agatha abre la posibilidad de lo *otro*. Inmaculada posee también un carácter múltiple: en una ocasión, cuando estaba sola con Miguel en el vestíbulo, la mujer tenía vergüenza: «una rara vergüenza, que la hacía sentir como si estuviera con un desconocido» (I,210), vergüenza que abarcaba a los dos. Luego Miguel la seduce y el erotismo se inicia. En otra ocasión, cuando Sebastián la seduce, la vergüenza era parte del deseo y lo aumentaba (cfr. I,314); asimismo, al ser infiel Inmaculada y tener relaciones con el taxista, le era *fiel* a Miguel (cfr. I,320). La imposibilidad de poseer a Inmaculada es explícita cuando Sebastián le propone matrimonio y la mujer se rehusa. Ni Inmaculada ni Mariana ni Paloma permiten la intromisión del adjetivo posesivo, y si la permiten, es en el seno de lo ilimitado, puesto que el yo femenino, visto como un otro, es ilimitado porque no es un yo sintético, unívoco, sino dual y, más que dual, *múltiple*: manda y obedece, conoce e ignora, puede actuar de una forma o de otra distinta porque en el fondo sólo obedece a sus propios deseos: es, como el arte, *amoral*. «Yo me pertenezco por entero -dice Paloma-, me gusto demasiado a mí misma y necesito ser la que se da porque *deseo darme*» (DA,145. Subrayado mio). Como no es de nadie, es *de todos*. Mariana, desnuda en el balcón, «era de todos» como «ante la lente de la cámara» (CI-I,17). Es el Ser por excelencia, el Ser *en sí* como objeto, el que se despliega y desarrolla todas sus posibilidades, el centro de la "ontología" de García Ponce, donde *finalmente* el Ser es inocencia, intocable e intocado, inmaculado en sus avatares, porque a todos se abre de forma amplia, distendida, y de todo participa: es amor, pureza y entrega absoluta, que concilia los contrarios, que supera toda intimidad para que en la misma intimidad surja el *afuera* sin ningún choque porque la inocencia -siempre amoral- no está apoyada en la coherencia del yo como centro, sino en en la pérdida de ese yo como centro, que se disemina

en diversas representaciones. Sin embargo, como no se trata de un ser determinado como presencia absoluta y en ese sentido coincide con la ausencia de verdad que implica el arte, en realidad se trata de una *pseudo-ontología* u ontología aparente, perversa, engañosa, abierta al misterio como univocidad anulada, como polisemia. De Geneviève, en *Pasado presente*, se dice que «siempre estaba en el centro y no era el centro», ya que sólo contaba «el puro movimiento, pasar de un lado a otro, sentirse guiada y obedecer» (PP,336). El cuerpo de Alma en *El gato* es un signo: todo empieza y termina con él: un signo entre signos que a su vez emite signos (cfr.NB,548). Para García Ponce, Pierre Klossowski «inventó lo que él llama signo único»,²⁸ la mujer, a la que colocó en el centro. Fray Alberto se lo da a entender a José Ignacio en *Crónica...*: «María Inés en tanto representación de lo femenino en vez de como su mujer» (CI-II,457), lo que nos remite a la impersonalidad, pues el sentido, como advierte Deleuze, está *implicado* en el signo.²⁹ La Mujer, signo que no se opone ni contrasta con la vida: *seduce*; la ilusión hace que la exterioridad se acerque para así interiorizarla y, a través del espíritu -que se refleja en el erotismo-, hacer que retorne al exterior. Inmaculada, por ejemplo, va al trabajo sin sostén para que el doctor Ballester lo note (cfr.I,176); también se sube a un taxi y muestra sus piernas al chofer, quien no puede resistirse. Los fenómenos o manifestaciones, al constituir signos, son a su vez interpretados por otro signo, pero la continua anulación o destrucción del signo de lo femenino, de la Mujer (con mayúscula) como signo y al mismo tiempo -paradójicamente- como signo único, como representación en torno a la cual giran otras representaciones, hace precisamente aparecer esta *pseudo-ontología*, lo que equivale a decir que no existe, en el terreno en que nos movemos, una fenomenología trascendental, pues si la ontología *determina* el sentido del ser como presencia (es decir: lo que no está sujeto al proceso de la *diferencia*, de la pluralidad, de la heterogeneidad), la Mujer, escurridiza, cambiante como la "totalidad" a la que se aludió más arriba, desborda aquel sentido porque se ausenta en su misma presencia. Si el sentido del ser no ha sido entendido fuera de su determinación, por ello mismo, como «*diferencia* en su movimiento activo», ésta no agota lo que comprende y así «desborda el pensamiento del ser»,³⁰ pero no lo consume. La mujer (con minúscula) es diferencia, particularidad; la Mujer (con

²⁸ - Lelia Driben y Dominique Legrand: *op. cit.*, p. 10.

²⁹ - Cfr. G. Deleuze: *Proust y los signos*, p. 105.

³⁰ - J. Derrida: *op. cit.*, p. 184.

mayúscula) es repetición, generalidad. La disyunción de la imagen femenina (mujer o Mujer) no implicará una síntesis que conecte o abarque los dos estadios, sino un continuo desplazarse de uno a otro. La memoria cohesionaba el yo, pero el yo, como hemos visto, se pierde. Esta afirmación de la distancia entre los dos términos de la disyunción es ajena a la identificación de contrarios, si bien lo general yace junto a lo particular y no puede vivir sin ello. Al repetir un placer, ese placer es a la vez otro, pero lo que de él extraemos -la esencia de alegría y goce- es lo mismo. García Ponce ve a Roberte como a un posible centro de coherencia, lo que no deja de ser una mistificación que hace posible «una verdad cuyo carácter es movable» (ESF,41). Ikuko, en *La llave*, de Tanizaki, es también contradictoria y llega a aceptar que en su corazón hay, al mismo tiempo, lujuria y timidez («lustfulness and shyness exist side by side»).³¹ Roberte, como la Mujer de García Ponce (y la Ikuko de Tanizaki), es pura contradicción y niega todo principio de identidad. Pero esta imposibilidad es *esencia* y, por tanto, tiene existencia (cfr.ESF,52). La esencia, para Deleuze, no sólo es diferencia, no sólo individualiza, no sólo tiene el poder de diversificar, sino también de «repetirse idéntica a sí misma».³² Este sentido pseudo-ontológico es también expresado en un cuento de Borges, *El Aleph* -ese objeto en que se encuentra el universo entero, con la infinitud de sus transformaciones-, y en la novela *El Baphomet*, de Pierre Klossowski, donde se alude a ese estado caracterizado por la ausencia de miedo a pasar por las «miles de modificaciones que jamás consumirán al Ser».³³ El Baphomet contiene así la leche virginal, asociada a la inocencia, pero también la simiente del falo. Producto de esta totalidad es el olvido de sí y esa carencia de miedo a modificarse, lo que implica la indeterminación del ser. En Klossowski no hay unidad: «nada permanece jamás igual a sí mismo sino que todo cambia perpetuamente hasta alcanzar todas las combinaciones para recomenzar indefinidamente el círculo en una inocencia tan desesperada como absurda».³⁴ En esta reflexión es evidente el Eterno Retorno nietzschiano, tema que tocaré más a fondo al referirme al ritual.

En cuanto al cambio perpetuo, ya en *La presencia lejana* (1968), Regina se nos presenta como «viva en su inmovilidad, sorprendente y cambiante en cada uno de sus movimientos»

³¹ - *Op. cit.*, p. 65.

³² - *Op. cit.*, p. 61.

³³ - *El Baphomet*, p. 105.

³⁴ - *Ibid.*, p. 115.

(NB,196), obsesión que reaparece en *Crónica...*: «Mariana y María Inés -dice García Ponce en una entrevista- son verdad porque son mentira. Su realidad es la multiplicidad y el cambio [...] su naturaleza se encuentra en la calidad de imagen [...] Ninguna presencia es real».³⁵ El cuerpo femenino funda así un espacio de multiplicidad incesante, de identidades que se afirman y se nullifican en la abolición de la posesión. La única *pseudosíntesis* es la Mujer. Pero la Mujer como centro es siempre movable, cambiante, por lo tanto es una apariencia, un engaño, un juego de representaciones artísticas que implica la aprehensión en el Arte de lo Abierto como centro. La identidad del hombre sin cualidades de Musil es, de hecho, para García Ponce, una «interrogación abierta en el terreno de lo que sólo puede considerarse "posible" en vez de "real"» (HV,559). Esta interrogación en las posibilidades implica la ausencia de un centro fijo en la realidad, centro que, siempre dentro del territorio ilimitado de la imaginación, será finalmente hallado en el amor como transgresión, cuando Ulrich se pierde en su semejante, en su doble femenino, en su hermana gemela Agatha, cuyo nombre significa "lo bueno" y a quien García Ponce le atribuye la pureza y la inocencia como cualidades (cfr.RM,204,206,222). Lo importante es que se crea un nuevo signo único. Como en la filosofía de Levinas, pero suprimiendo toda intención ética o moral, la ontología como el ámbito de lo que es, no se pregunta aquí tanto por el Ser, sino por los seres. Por ello «la trascendencia no es la ruta fundamental de la aventura ontológica».³⁶ La Mujer se entiende entonces no como totalidad limitada, sino como *infinito*, ser posibilitado a sobrepasarse. La Mujer como lo *mismo* es ilusión: es siempre lo *otro* y lo *mismo*.

Un sentido similar a todo lo expuesto es el que Klossowski le otorga a las ya aludidas Leyes de la Hospitalidad, conocidas y practicadas por algunas culturas llamadas "primitivas" (por ejemplo, los *inuit* o "esquimales"). José de la Colina vincula estas Leyes a la complicidad.³⁷ Teóricamente, el anfitrión desea apresar la *esencia* de la anfitriona en la infidelidad, en la apertura, en la multiplicidad de ésta, porque lo que él quiere es «poseerla infiel en cuanto anfitriona que está cumpliendo *fielmente* sus deberes»³⁸ al abrirle los brazos al otro y actualizar las Leyes de la Hospitalidad, donde el yo de la anfitriona deja de ser el yo coherente y racional, donde se

³⁵ - Marimón / Castro: *op. cit.*, p. 15.

³⁶ - E. Levinas. Citado por Daniel E. Guillot: "Introducción" a E. Levinas: *Totalidad e infinito*, p. 20.

³⁷ - Cfr. "La escritura cómplice", en: A. Pereira (ed.): *op. cit.*, p. 237.

³⁸ - P. Klossowski: *Roberté esta noche*, p. 12. Subrayado mío.

pierde todo logos, toda identidad única y aparece la «pluralidad de identidades en un solo cuerpo» (TP,151). Tal esencia entonces no está determinada, no puede conocerse a ciencia cierta, como ocurre con el espíritu, que finalmente «es la nada» (ESF, 15). Al instaurar las Leyes de la Hospitalidad, Octave pretende multiplicar la esencia de Roberte, «de crear -dice Gilles Deleuze- tantos simulacros y reflejos de Roberte como personas entren en relación con ella, y de inspirar en Roberte una especie de emulación con sus propios dobles gracias a los cuales Octave-voyeur la posee y la conoce mejor que si la tuviese, enteramente simplificada, para él solo».³⁹ En un ensayo sobre Sade y Fourier, Klossowski se refiere al Angelicado, institución del falansterio fourierista, en la que una bella pareja de jóvenes enamorados se prostituiría, se pondría al servicio de todos sin tocarse. Para García Ponce este es un intento de trascender la identidad personal (cfr.ESF,38), ir más allá del yo.

De Roberte, en la mencionada novela de Klossowski, se dice que obra como sustancia *simple*, como "espíritu".⁴⁰ En *De anima*, Paloma afirma: «Gilberto ha llevado las cosas hasta un extremo en el que sólo le soy fiel a través de la infidelidad puesto que es así, siéndole infiel y regresando luego a él, como quiere verme» (DA,210). Lo mismo ocurre con Inmaculada, quien al ser infiel le es fiel a Miguel Ballester y, en la imaginación de este hombre, ella es fiel a su esencia. En el cuento "Rito", que sin explicitarlo se refiere precisamente a las Leyes de la Hospitalidad, el narrador dice: «Desnuda e indefensa como la vida, la figura de Liliana, abierta a la contemplación, no tiene principio ni fin, como la vida. Liliana tiene que ser de todos porque no es de nadie y no siendo de nadie es como Arturo la siente suya» (CC,331).

«En lo "en sí" -dice Nietzsche- no hay "lazos causales, ni "necesidad", ni "no-libertad psicológica", allí no sigue "el efecto a la causa", allí no gobierna "ley" ninguna».⁴¹ Se sospecha, pues, de la certeza. Pero la mujer no es *en sí* sino en los momentos en que pierde su identidad, en que es Mujer, porque justo en esos momentos se anula la persona y simplemente es. Es, ciertamente, en un mundo físico, material, en el más acá que se experimenta a través de los sentidos, por lo tanto la Mujer sirve a la sensualidad de forma ilimitada porque posee una condensación de energía vital. Si el *en sí* es la Mujer, los fenómenos son las distintas mujeres como se-

³⁹.- Gilles Deleuze: "Klossowski o los cuerpos-lenguaje", en: *Lógica del sentido*, p. 283.

⁴⁰.- Cfr. P. Klossowski: *Roberte esta noche*, p. 56.

⁴¹.- *Más allá del bien y del mal*, p.43. Subrayado del autor.

res individuales. La memoria establece una continuidad no sólo de la identidad del yo, sino también de la seguridad que proporciona la cultura, el lenguaje. La identidad múltiple, plural, la no-identidad, lo alóxico es un reto a la memoria. Como los budistas, García Ponce -al referirse a Klossowski- piensa que el yo es ilusorio: «*toda* identidad es ilusoria y no hace más que repetir otras muchas anteriores» (ESF,77. Subrayado del autor). También afirma que el carácter de la identidad «es la imposibilidad de definirla y, por tanto, su inexistencia, aun en términos gramaticales» (ESF,12), ya que lo que se representa es lo múltiple, al bien Klossowski -citado por García Ponce- advierte que «nuestra identidad es mera cortesía gramatical» (ESF,35).

La Mujer suele aparecer como la afirmación de la energía vital que niega el anquilosamiento implicado en la negatividad afirmada por la *destrucción del cambio* como fin de la trascendencia, de la tradición o de todo lo instituido, incluyendo el matrimonio. Por ello negar o atentar contra el orden establecido es afirmar la movilidad inocente de la vida sin pretender instituirlo, es una forma de ser, o, mejor dicho, una forma *del* ser que aparece y desaparece. El azar mismo es renovación y la transgresión se manifiesta así como afirmación de la energía en movimiento de la que un avatar es la curiosidad que proviene de la contemplación. La Mujer produce el movimiento del deseo con la seducción o con su simple aparición y se vuelve Ser (simple, indeterminado) al abandonarse de forma radical a la *vida*, pero tras esta desaparición de la identidad, resurge la mujer como identidad y como memoria de lo que fue y, en cierto sentido, sigue *siendo* como posibilidad abierta, como Mujer. En *De anima*, Gliberto aclara que sin la sensualidad que domina a Paloma «y a la que *de pronto sirve* fuera de todo límite *nada sería posible*. Del mismo modo que tampoco lo sería sin la intocable inocencia que la *preserva* por encima de todos sus excesos» (DA,186. Subrayado mío). El abandono que implica la inocencia es el abandono de la representación dada: «Geneviève, tan "fácil" en la vida real y tan intocable en la fotografía» (PP,152).

Al no anularse el proceso dialéctico para resolverse en la la desaparición total de la discontinuidad -que a su vez se halla implicada en la noción de *individuo*-, sino para volverse *continuidad* en el Deseo y multiplicar el erotismo *ad infinitum*, dicho proceso dialéctico culmina precisamente en la (pseud) totalidad como suma de todos los posibles, pero tal totalidad -hay que insistir siempre en ello- no es la totalidad hegeliana del sistema, no es el Saber Absoluto, sino

que, al no desaparecer el individuo por efecto de la contingencia, de la movilidad, y multiplicarse la *unión de contrarios*, la totalidad se abre y es también la *ilusión*, el "engaño colorido", la representación que implica la contemplación de la belleza. *El saber es entonces remplazado por la siempre incierta estética*. La belleza y el placer total que son capaces de absorber al otro para ser Uno-con-el-otro se hallan representados en cada uno de sus avatares femeninos: se trata de la Mujer como Ser, suma constante de posibles, ya que sólo ella -en la concepción de García Ponce- se encuentra en una disponibilidad y apertura total -lo que Rilke, como ya hemos visto, denomina lo "Abierto" como un estar en el mundo, como el gato- inexistentes en el varón porque él sólo puede abrirse al heteroerotismo, a la Mujer, mientras que ésta se halla abierta al mundo humano: mujeres y hombres, al azar de la vida que implica un huir de la "seguridad". Para Jean Baudrillard el sexo femenino es superior en tanto que es igual a sí mismo en lo que se refiere a su disponibilidad y apertura: hay una *continuidad de lo femenino*, por oposición a la «intermitencia de lo masculino», cuyo sexo puede o no funcionar; pero asimismo la única femineidad está en las apariencias, por tanto es indiferente que sea natural, auténtica o artificial, lo cual devuelve la *ambigüedad* a lo femenino: sólo con la seducción se va más allá de la simulación.⁴² La Mujer en García Ponce, soberana de la seducción, es capaz de dominar el universo simbólico, llevamos al simulacro, a lo imaginario y así revelarse como signo único.

En cuanto a la apertura de lo femenino, en el cuento "Un día en la vida de Julia", Yolanda convence a Julia de que todas las mujeres son bisexuales: «A los que no les está permitido serlo, aunque digan lo contrario, es a los hombres: ellos tienen que penetrar o ser penetrados. Alguna ventaja habríamos de tener nosotras, futuras madres de familia» (CC,388). El narrador le da la razón. La Mujer, narcisista, que siente placer al ser utilizada, es entonces el centro y el fundamento en la literatura de García Ponce. Es sintomático, como ya lo ha advertido Nedda G. de Anhalt, el diario de Paloma es un análisis de sí misma: su niñez y medio familiar. Paloma nos habla de sus propios placeres y sensaciones: la conocemos a fondo. En cambio, el diario de Gilberto no sólo está lleno de reflexiones poéticas, sino que de él «no sabemos nada, niñez, familia u otros amores [...] No importa saberlo. Gilberto existe por y para Paloma».⁴³ En este

⁴² - Cfr. *op. cit.*, p. 18 y 31.

⁴³ - Nedda G. de Anhalt: *op. cit.*, p. 12.

sentido, José María Espinasa, que considera a Paloma como el centro de la novela, ve en cambio a Gilberto como un «puro pretexto estilístico».⁴⁴ Elvia de Ángeles, apunta que en la mujer la identidad es representada por el cuerpo, mientras que en el hombre por su intelectualidad,⁴⁵ pero también por el hecho de ser portadores-transmisores de un saber estético. Este saber es al que sin dudas se refiere Alberto Espinosa cuando propone que mientras Paloma representa el cuerpo textual de la novela, Gilberto es víctima e intérprete de los acontecimientos, pues él representa la «meta-lectura de la obra de ficción, trata al lenguaje del relato como un objeto, estudia cómo la literatura *significa* un mundo»,⁴⁶ mientras que Paloma sólo vive, se deja vivir como materia, condición y modelo de la novela. Para Hernán Lara Zavala, el hombre es el pervertido, el maestro (ejemplo claro es Eduardo en *El libro*), mientras que la mujer es la pervertida, la aprendiz: «En la obra de García Ponce lo masculino siempre pervierte a lo femenino».⁴⁷ El hombre es también el artista en que, como afirma Martínez-Zalce al referirse a Gilberto, se combina la fuerza dionisíaca (como voluntad de creación) y la apolínea (la condición intelectual, reflexiva de su discurso).⁴⁸ En *De anima*, particularmente, son Gilberto, Nicolás, Mario y Fernando los que, a decir de Anhalt, «resumen en mucho a los personajes masculinos de García Ponce [...], todos ellos carecen de la fuerza o importancia de los personajes femeninos».⁴⁹ En *Crónica...* los cinco personajes principales -Anselmo, Esteban, José Ignacio, fray Alberto y Evodio- se enamoran y confluyen en Mariana y María Inés, mujeres idénticas que, además, se enlazan la una de la otra y que sin dudas constituyen el centro. La labor de los hombres, su vivencia más intensa es en gran medida divulgar a la Mujer: «para ser fiel a mi amor tengo que traicionarlo -dice Gilberto en *De anima*-. Mi manera de conservar a Paloma tal como ella me permite descubrirla y tal como la quiero, es divulgarla para poder conservarla de este modo» (DA, 175), lo que precisamente hace un artista con su obra: al hacerla pública le deja de pertenecer, pero a la vez se afirma y se apoya en ella. Gilberto observa a Paloma en brazos de otro y

44 . - "Los laberintos del espejo", en: A. Pereira (ed.): *op. cit.*, p. 90.

45 . - "Tribulaciones ocultas de una prohibición revocada: *Crónica de la intervención*", p. 1.

46 . - "*De anima*, de Juan García Ponce", p. 41. Subrayados del autor.

47 . - "Mirada e imagen", en: A. Pereira (ed.): *op. cit.*, p.85.

48 . - Cfr. *op. cit.*, p. 46.

49 . - "*De anima*, de Juan García Ponce / II: todo igual, pero diferente", p. 10.

eso intensifica su deseo sexual y también su deseo creativo. Paloma afirma: «Los hombres pueden imaginar heroínas; nosotras sólo podemos serlo» (DA,213).

En cuanto a la multiplicidad, en un ensayo sobre los retratos que Juan Soriano hizo de Lupe Marín, dice el escritor yucateco: «Mito y presencia, abierta e impenetrable, la Mujer permanece viva e intocada para siempre...» (CRU,57). En *Catálogo razonado*, el actor en el que encarna la voz primera le pregunta a la modelo: «¿Es una condición tuya, es una condición de lo femenino, cambiar o por lo menos arriesgar lo más por lo menos para afirmar una cierta disponibilidad que, en última instancia, sería entonces la esencia de lo femenino?» (CR,44), lo que me recuerda a un pasaje de la gran obra de Musil, donde Bonadea, amiga de Ulrich, llega a hablar de una teoría en la que cree la feminista Diotima (prima de Ulrich), teoría basada en el hecho de que una mujer puede ser amada incluso si ella no lo quiere: se trata de la «disponibilidad permanente de la mujer para el placer sexual»,⁵⁰ teoría que seguramente tiene injerencia en la obra de García Ponce, en la que -en contraste- cuando aparece un homosexual -por ejemplo, Luis Enrique en *De anima*-, sus relaciones no son representadas en el espacio literario y, por lo tanto, no se nos muestra su esencia.

Contraponemos la fenomenología de García Ponce, donde todo -razón y emoción- desemboca en el otro como Mujer, a otras reflexiones donde, por el contrario, todo puede desembocar en el yo solipsista.

-iii-

Para Baudelaire el amor, por una parte, es necesidad de salir de sí: *prostitución*,⁵¹ y en este caso deriva de un sentimiento generoso: la entrega. En *Crónica...* Mariana se llega a considerar una puta (cfr.CI-II,16). En *De anima*, Gilberto afirma que «Para muchos Paloma debe ser simplemente una puta. Lo que también es cierto» (DA,186). Es interesante anotar que una de las acepciones de la palabra "paloma" es precisamente "prostituta", "puta",⁵² palabra que en García

⁵⁰ - *El hombre sin atributos*, III, p. 262.

⁵¹ - Cfr. *Mon coeur mis à nu*, p. 128.

⁵² - Cfr. Camilo José Cela: *Diccionario del erotismo*, vol. II, p. 686. En la antigua Roma -dicho sea como dato curioso- a las mujeres de mala vida se les llamaba también "lobas" (de ahí los "lupanares"), y de ahí asimismo que Plutarco haya consignado que la loba que amamantó a Rómulo y Remo fuera una sublimación de Acca Larentia, la nodriza auténtica de los gemelos, generosa y bella prostituta sagrada. Cfr.

Ponce carece de connotaciones peyorativas. A su vez, Inmaculada se llega a convertir en prostituta para los enfermos (cfr. I, 296). En *Pasado presente*, Geneviève quiere ser una puta (cfr. PP, 144) y Xavier, de hecho, le dice "puta" y ésta ni se inmuta (cfr. PP, 315, 316). En esta misma obra Geneviève «se convirtió en una puta acostándose con todos los que la invitaban a salir» (PP, 151), actitud indudablemente asociada a su incapacidad para estar soía (cfr. PP, 161).

Para Baudelaire, el amante es como el artista: ambos se pierden en otros y por ello el arte es eminentemente femenino. El arte es como el amor y la prostitución; el amante, la prostituta y el artista salen de sí, se abren. El yo suele aparecer diseminado, abierto a los diversos yoes. Esto ocurre especialmente con Mariana, Paloma e Inmaculada, pero también con Claudia, en *La cabaña*, con Geneviève, en *Pasado presente*, y con la mayoría de las protagonistas de la narrativa completa del autor. Para Juan Coronado, Paloma, en *De anima*, es «el personaje que ha aparecido en casi todas las narraciones del autor, es un cuerpo para ser habitado. Es la casa, no el hogar, quizá *La cabaña*».⁵³ Como ya se ha mencionado, Georgina, en *El canto de los grillos*, prefigura de alguna manera a todos los personajes femeninos mencionados, en tanto que se trata de un mujer abierta, liberal y sin prejuicios morales. Inmaculada vendría a ser el extremo de esta postura, mientras que Aná, en *El canto...*, mujer cuya femineidad es bloqueada y reprimida por el orden tradicional, representado en esta obra por la vida en provincia, es el extremo contrario y prefigura a otro grupo de personajes femeninos de García Ponce -más escasos- como Francisca o María Elvira antes de su locura, o también María Inés al principio, subordinadas al orden tradicional y arraigadas en la *identidad personal*: se trata de personajes que descontinúan los fenómenos del Deseo al introducir un alto a su movimiento porque han cancelado o borrado de su cuerpo cualquier signo de seducción: mediante su actitud y gestos lo han desexualizado o por lo menos alejado del encanto, de la atracción. Los dos únicos factores que, en la visión de García Ponce propuesta en *Pasado presente*, unirían a todas las mujeres, sean o no reprimidas por el orden moral, serían su imposición («las mujeres siempre se imponen») y su sentido práctico («las mujeres tienen más sentido práctico») (PP, 28, 112), aspectos

Pierre Klossowski: *Orígenes culturales y míticos de cierto comportamiento entre las damas romanas*, p. 41.

⁵³. - "De anima, de Juan García Ponce: la carne del espíritu", p. 12.

que se dejan sin discusión («está comprobado») y que constituyen modos de ser en el mundo independientes a la individualidad o a la impersonalidad.

Aun así, sin tener que recurrir a la imagen de la mujer reprimida por el orden moral, la libre y espontánea expresión del amor, en el mismo seno de la pareja erótica, llega a veces a corromperse por el gusto de la *propiedad* y entonces requiere necesariamente de un verdugo y de una víctima.⁵⁴ Un ejemplo de esta posesión, que desemboca en los celos, es Armando, el ex esposo de Paloma en *De anima*. En este sentido, para Baudelaire el amante es el *verdugo* y el amado la *víctima*.⁵⁵ También el sádico se posesiona de alguien a quien ha cosificado, convertido en pertenencia *exclusiva*, y a quien puede "compartir" con otros libertinos, ya que la libertad de la víctima ha desaparecido.

Desde un punto de vista filosófico, el hecho de que un amante quiera que el amado se someta a él, que le pertenezca de forma *exclusiva*, se emparenta con la relación que Hegel establece entre el Señor y el Siervo (o el Amo y el Esclavo). El filósofo habla de dos figuras contrapuestas de la conciencia: «una es la conciencia independiente que tiene por esencia el ser para sí, otra la conciencia dependiente, cuya esencia es la vida o el ser para otro; la primera es el *señor*, la segunda el *siervo*».⁵⁶ Que el esclavo, para alcanzar su libertad, tenga que someterse al orden de Estado, al amo, ha sido a menudo visto como la justificación de un sistema donde todo debe absorberse en una totalidad, cosa que tanto Levinas como Bataille rechazan. En *El ser y la nada*, Jean-Paul Sartre retoma el planteamiento de Hegel y lo ubica en el plano amoroso: «Lo que el amo hegeliano es para el esclavo, el amante quiere serlo para el amado. Pero aquí termina la analogía, pues el amo, en Hegel, no exige sino lateralmente y, por así decirlo, de modo implícito, la libertad del esclavo, mientras que el amante exige ante todo la libertad del ser amado».⁵⁷ Es esa exigencia de la libertad lo que encontramos en las relaciones amorosas descritas por García Ponce. En *De anima*, Paloma afirma que la libertad requiere del otro: «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 un elemento indispensa-

⁵⁴ - Cfr. *Fusées*, pp. 4 y 26, en *Mon cœur mis à nu*, p. 128.

⁵⁵ - Cfr. *Fusées*, 119, en *ibid.*, p. 26.

⁵⁶ - G. W. F. Hegel: *op. cit.*, p. 117.

⁵⁷ - *El ser y la nada*, p. 395.

ble» (DA,177): el yo se apropia del otro, pero como el otro es también yo y no hay víctimas ni victimarios, finalmente la libertad del yo es también la libertad y el reconocimiento del otro, quien se somete libremente, conducido por el Deseo: «sigo a Gilberto. Pero lo que él quiere depende de mí» (DA,177). En *El gato*, Alma no quisiera ser ser nadie, sólo su cuerpo y dejar que lo usen (cfr.NB,552. Subrayado mío.): ella misma se cosifica como parte del juego erótico. Paloma también está consciente de que «cualquier mujer sabe que no es más que su cuerpo» (DA,177).

La dialéctica del amo y del esclavo es, en Hegel, anulación de toda alteridad porque la libertad, en estos términos, no admite otra libertad y se puede así caer en lo arbitrario: he ahí la crítica de Levinas al culto a la libertad de los existencialistas.⁵⁸ El elemento sartreano en García Ponce no es sino el lado negativo de una dialéctica que culmina en la aceptación y en la inocencia, en la mutua y voluntaria complicidad. Paloma llega a aceptar, efectivamente, que tras exhibirse se sentía pura, limpia e inocente, como Armando nunca la vio, pero -y aquí emerge el elemento sartreano- a la vez se sentía impura, manchada por la mirada del pintor Nicolás, que la dibujaba desnuda para ilustrar el cuento de Gilberto. La mujer experimenta vergüenza -la misma que llega a sentir Ikuko, en *La llave*, al creer que Kimura ha explorado su cuerpo,⁵⁹ la misma que también llega a sentir Inmaculada-, pero a la vez placer al saberse mirada por el pintor (cfr.DA,138), y es conocido que la vergüenza de ser mirado, el hecho de que el otro me transforme en un objeto con su mirada, es elemento de la filosofía sartreana expresada en *El ser y la nada* y *La náusea*. «L'enfer d'est les Autres», dice Garcin en *Huis clos*, tras preguntar: «Tu me verras toujours?».⁶⁰ Paloma se llega a poner nerviosa bajo la mirada de Nicolás y llega a sentirse una cosa entre las cosas, como ocurre en el existencialismo sartreano, pero a su vez cobra las dimensiones de un símbolo, al grado de que Gilberto la asocia con el gato, eterna multiplicidad unitaria que en su movilidad vital expresa la impersonal inmovilidad del Ser que, no obstante, se abre siempre -como la vida misma- al misterio, ese misterio que, según García Ponce, una vez "abierto" sigue siéndolo (cfr.T,248). Inmaculada es también, desde niña, comparada con un lince, por su rapidez. La ambigüedad de la Mujer reside en que no permanece en la vergüenza, sino que ésta resulta ser, como ya lo dije, un fenómeno (negativo) indispensable en

⁵⁸.- Cfr. Daniel E. Guillo: "Introducción" a E. Levinas: *Totalidad e infinito*, p. 30.

⁵⁹.- Cfr. J. Tanizaki: *op. cit.*, p. 38.

⁶⁰.- J. P. Sartre: *Huis clos*, p. 93.

la dialéctica expresada a través de la apariencia-Mujer. Lo mismo ocurre con Ikuko en *La llave*. El *ello* (*ic*), amoral, lucha por la satisfacción del instinto cobijándose en la intimidad, lejos del medio ambiente, de la realidad, a donde el yo suele acceder para encontrar mayor seguridad.⁶¹ En la intimidad emerge el *ello* retardado a veces por la fuerza moral (o la razón moral) del *superyó*. Pero en el mundo psicológico de García Ponce no distinguiré al yo como categoría freudiana ni, por lo tanto, hablaré del *ello* ni del *superyó* como freno moral, ya que prefiero enfrentarme a intimidades ajenas a un centro, múltiples, plurales y a la vez deseantes.

En la obra de García Ponce se interioriza la exterioridad a partir de una subjetividad separada de la otra y a la vez unida en la continuidad que implica el erotismo: dos (o más) subjetividades en continua dialéctica. La obra propone un intento de alcanzar al otro, de desmenuzar, de explicar e interiorizar a esa exterioridad por medio de complejos razonamientos, a ese alguien que *no soy yo* y del que -para parafrasear a Sartre- me separa una nada, y así acceder a su alma desnuda y conocer la propia. La mirada se expresa también con el símbolo del gato -dice Paloma que el gato del cuento de Gilberto es la mirada de los demás (cfr.DA,103)-, mirada que sin lugar a dudas se deriva de la constante obsesión por el cuerpo, ese cuerpo que cobra objetividad en un mundo de objetos a partir de que es mirado, ese cuerpo que hace de lo tangible algo intangible, que es simultáneamente otro y el mismo, «la sustancia material y espiritual» (DA,158), que hace emerger de lo material lo espiritual, como Gilberto lo desea en la escritura. Así, Paloma ve algo intangible en medio de toda la materialidad representada en el cuento de su amante. La mirada en García Ponce oscila, pues, entre el mero existencialismo sartreano, que ve la relación amorosa como una relación de *conflicto*, y la inocencia, la desnudez de la pureza, pero finalmente desemboca en la *impersonalidad* abstracta del Ser como el *otro* femenino. Pretender interpretar a García Ponce sólo desde el existencialismo sartreano puede resultar ingenuo y peligroso. La mirada en García Ponce es el deseo que desemboca en el placer, es el punto de encuentro. La no-mirada es el desencuentro. En un momento dado, Alfredo fingió que no veía a Inmaculada y, por tanto, «ella tampoco lo miró» (I,127). En cambio, la justificación que la mujer da al doctor René Balbó para explicar por qué se prostituyó bajo las órdenes de Arnulfo, fue: «Él siempre se fijó en mí» (I,304).

⁶¹ - Cfr. H. Marcuse: *op. cit.*, pp. 45 y 46.

La fenomenología sartreana contiene indudables elementos solipsistas. El problema del otro, siempre abordado a partir de la *mirada*, implica que miro a mi alrededor y veo objetos, pero cuando uno de ellos levanta los ojos y me ve, *ipso facto* me convierto también en objeto de su conciencia. Ser-mirado implica una alienación de mi ser, de mi mundo: alguien me ve, se apropia de mí, de modo que soy, a ojos de quien me mira, un objeto más en un mundo mirado. Soy mirado por un yo que no soy yo. La negación, ese *no soy yo*, indica una *nada* como elemento de separación entre el prójimo y yo. La negación es la estructura del ser-otro. Entre el prójimo y yo hay una *nada* de separación.⁶² Paloma llega al solipsismo y a la búsqueda de su propio placer, al momentáneo olvido, que la aleja de ese otro gracias al cual gana objetividad, pero también se llega a convertir en la totalidad exterior que debe ser interiorizada y devuelta a la exterioridad de un modo más pleno, con su ser intocable. Paloma llega a todos como si todos fueran Gilberto, como si todos no fueran nadie. Todo y Nada se tocan en el desvanecimiento que en la absoluta impersonalidad llega a experimentar la Mujer, quien por ello mismo trasciende el mero existencialismo, que -insisto- ve al otro como un medio para alcanzar objetividad. Garofa Ponce no sólo va más allá del existencialismo, sino que lo contradice al proponer al otro -y no al yo- como el Ser auténtico y cambiante, pues aunque Sartre diga que la existencia del otro no podrá ser puesta en duda y que por ello el solipsismo es imposible, en realidad no escapa de él, ya que si el solipsismo absoluto es imposible -como cualquier absoluto-, no en cambio cierto grado de solipsismo. Lo que ocurre es que Sartre toma la palabra "solipsismo" al pie de la letra, cosa que es imposible. Sartre, al contrario de Garofa Ponce, es solipsista porque explica al otro desde la experiencia de ser-mirado. El otro (la amada, desde la *visión* del amante), es la figura de su propio drama *personal*, la que sacrifica su libertad, la que lo petrifica con su mirada: Sartre no pudo salir del yo trascendental y permanece en un idealismo fenomenológico. Dice Sartre en *El ser y la nada* que el prójimo puede existir en dos formas: «si lo experimento con evidencia, no puedo conocerlo; y si lo conozco, si actúo sobre él, no alcanzo sino su ser-objeto y su existencia probable en medio del mundo: no es posible ninguna síntesis de estas dos formas».⁶³

⁶².- Cfr. J. P. Sartre: *El ser y la nada*, pp. 259 y 291.

⁶³.- *Ibid.*, p. 329.

Gracias al prójimo gano *mi* objetividad. Al no trascender el objeto amado y obtener sólo el cuerpo, se fracasa. Desde el punto de vista de la historia de la literatura, este fracaso se vincula al amor-pasión, al que Stendhal concede un lugar privilegiado; no obstante, la pasión suele poseer un carácter solipsista, narcisista y segregador, nunca alcanza la realidad del otro; el amante apasionado ama la imagen que *él mismo* ha fabricado -con lo que Stendhal llama *cristalización*-, del otro, quien deja de serlo para ser lo que el amante apasionado *quiera* que sea. Afirma Ortega y Gasset: «La teoría de la "cristalización" es idealista porque hace del objeto externo hacia el cual vivimos una mera proyección del sujeto». ⁶⁴ En García Ponce esta postura se resuelve desde la ambigüedad de las posiciones vitalistas que representan el yo y el otro al negarse y afirmarse, al abrirse al exterior y aceptar la circunstancia en tanto espacio que facilita la libre manifestación del instinto sexual y del Deseo. En García Ponce el yo y el otro no sólo se afirman en la negación y se niegan en la afirmación de su ser, sino que uno se convierte en el otro y el otro en uno: en otras palabras, hay una *continuidad* entre ambos.

Porque la mirada aprisa y contiene, es la resolución del choque de dos presencias, de dos apariciones -el sujeto que mira y el objeto mirado-; resulta ser asimismo el primer medio a la mano para salir de nosotros mismos y penetrar en otro con la imaginación y la fantasía -como, por ejemplo, Evodio Martínez en *Crónica...*, quien contempla a su patrona desde un árbol-, o con el mismo cuerpo. La mirada del lector penetra también en ese tiempo recuperado -para utilizar la expresión de Proust- de la obra artística. El erotismo debe ser representado para que el espectador lo recupere como recuperamos el tiempo mítico en la representación ritual.

No es, pues, que el yo sólo gane objetividad con la presencia del otro, sino que, a la vez, se *vuelve otro*. El autor yucateco supera el solipsismo sartreano y restaura la *intersubjetividad*. Puntualizaré más al respecto. Si Freud descubre que es en la etapa oral cuando el niño experimenta la angustiada necesidad del pecho materno y al no encontrarlo sufre por primera vez el dualismo sujeto-objeto, en la narrativa de García Ponce aparece como tesis fundamental la postura vitalista del *encuentro* y del *reencuentro*. El desencuentro se suele dar por la muerte o la locura como fuerzas externas, como ocurre en, por ejemplo, "Enigma", donde el protagonista se vuelve loco tras el alejamiento de la criada; en "Ninfeta", donde la mujer asesina a su amante

⁶⁴ - "Amor en Stendhal", p. 11.

porque éste sedujo a su hija; en *Crónica...*, donde el ejército asesina a Mariana y Evodio a José Ignacio, o en *De anima*, donde Gilberto finalmente muere.

Siguiendo con Freud, el instinto de separación, aunque el Ego era capaz de aceptarlo, se transforma en una fuerza mental que separa al Ego de la realidad y su efecto es «cargar la proyección narcisista de unión amorosa con el mundo con la proyección irreal de ser uno mismo todo su universo»,⁶⁵ unión que después se transformará en solipsismo. En cambio, en García Ponce el yo se niega constantemente por medio de representaciones cambiantes. La movilidad del Deseo es también intensa y múltiple, lo que no da lugar a una apropiación solipsista.

Hay en la literatura occidental amantes que desearán la fusión total con el amado, que sólo exista un yo y no dos, como cuando el niño, en el vientre, recibe el alimento a través del cordón umbilical. Según Freud, «en la culminación del enamoramiento amenaza esfumarse el límite entre el yo y el objeto. Contra todos los testimonios de sus sentidos, el enamorado afirma que yo y tú son uno, y está dispuesto a comportarse como si realmente fuese así».⁶⁶ Llevado esto a la patología, se tomaría incierto o se confundiría el límite entre el yo y la exterioridad.

Un poco en la misma línea, al distinguir entre Eros y Agape, Denis de Rougemont afirma que el segundo reconoce al prójimo, mientras que Eros no tiene prójimo.⁶⁷ no hay amor del otro en tanto que cada individuo ama al otro a partir de sí. Por lo tanto, la pasión se halla en el ámbito de Eros. Al referirse al amor de Tristán e Isolda como la angustia de ser dos, exclama el ensayista suizo: «¡Es necesario que el otro deje de ser el otro, y por tanto que ya no sea, para que deje de hacerme sufrir y que sólo haya "yo-el-mundo"!».⁶⁸

La fantasía, como alucinación que concentra un recuerdo satisfactorio, suele manifestarse con las identificaciones «como modos de instalar el Otro dentro del Yo».⁶⁹ En *Crónica...* la identificación de las gemelas Mariana y María Inés no es -psicológicamente- sino el producto de una fantasía llevada a cabo por otros y por ellas mismas. Lo interesante es que en García Ponce el yo también se instala dentro del otro, por lo que es necesario recurrir a Lacan, para quien nuestra relación con el mundo se halla determinada por lo imaginario cuando deseamos dominarlo

⁶⁵.- Norman Brown: *op. cit.*, p. 142.

⁶⁶.- *El malestar en la cultura*, p. 9.

⁶⁷.- *El amor y Occidente*, p. 73.

⁶⁸.- *Ibid.*, p. 313.

⁶⁹.- Norman Brown: *op. cit.*, pp. 194 y 195.

por medio de una identificación narcisista con él. Entonces si la relación con el otro es de apropiación, constituye una manifestación de tipo narcisista. La fuente del llamado "orden imaginario" se encuentra en el ya aludido "estadio del espejo", cuando el niño se constituye como otro por medio de la identificación con la imagen total de ese otro. En las relaciones intersubjetivas el yo es capaz de ver en otro su otro yo. El yo apropiado es ideal, pero el otro es capaz de resistirse a tal apropiación. En los cuentos y novelas de Garofa Ponce, las relaciones eróticas se hallan a menudo regidas por la categoría lacaniana de "lo imaginario": el amante desea captar su imagen propia en el otro para apropiárselo mediante la identificación, pero en este caso la Mujer *no* se resiste a tal apropiación y se somete a ella absolutamente, lo que es igual a no discriminar, a someterse a *todos* o a *todo el que la mire y la desee*.

Mariana y María Inés, al identificarse y, mediante la mimesis, acceder al otro como si se tratara de un espejo, penetran en el orden imaginario construido también por los amigos que las rodean. Ya en *La casa en la playa* Rafael llega a confesar que quiere a Elena porque la ha visto y por lo que se *imagina* que es (cfr. CP, 166).

En el capítulo XX de *Crónica...*, titulado "El otro espejo", María Inés ha visto ya a Mariana y está confundida: llega a dudar de su propia realidad y le dice a su psicoanalista, el doctor Raygadas: «¿Sabe usted que yo no soy ni siquiera la única dueña de mi propio cuerpo? [...] Hay otra que es yo y yo la he visto y es yo pero no es yo. Se supone que a través de ese trabalen-guas su deber es conducirme a encontrar y reconocer mi verdadero yo. ¿No es cierto?» (CI-II, 113). Para María Inés, la sola existencia de Mariana, que es idéntica a ella, la niega

Para Lacan, sin embargo, es importante conducir al paciente (que en este caso sería María Inés) del orden de lo imaginario al simbólico, orden estructurado como lenguaje, donde el sujeto puede "encontrarse a sí mismo", pues el sujeto comparte con otros un sistema que estructura el inconsciente. De cualquier forma al final de *Crónica...*, María Inés, una sobreviviente en un contexto de violencia socio-política, tiene que exiliarse del imaginario que había construido junto con su grupo de amigos. La intervención del poder militar borró ese imaginario.

En el amor el sujeto se halla envuelto en una relación donde el otro es como su espejo. Mirar al otro es casi como mirarse a sí mismo. Pero la Mujer, por ejemplo Inmaculada, se entrega a quien la mira, sin importar que sea un taxista desconocido, y al final *elige* a su esposo, pero lo

que pase después de la boda -advierde el narrador- depende de Inmaculada. El lector puede intuir lo que ocurrirá desde el momento en que Miguel Ballester asiste a la celebración...

-iv-

Después de todo lo dicho, es pertinente responder a una pregunta esencial, que ya ha sido, sin embargo, respondida parcialmente: ¿cuál es la imagen de la Mujer en García Ponce? Es necesario reflexionar más al respecto, puesto que todas las situaciones narrativas giran en torno del yo (o del *otro*, según la perspectiva) femenino. La obsesión por la mujer en este autor es evidente y se enmarca dentro de la gran tradición artística que la ha utilizado como centro: «El hombre -dice García Ponce- ha expresado siempre a través de la mujer la naturaleza de sus instintos más poderosos y secretos, la ha investido con los cargos más positivos, y también con los más temibles y destructivos» (AI,22). Para García Ponce, el impulso *inicial* de casi toda su literatura proviene precisamente de «la fascinación por una figura. La necesidad de evocarla, de recrearla».⁷⁰ Fascinado por la figura femenina, el autor de *Crónica...* ha recreado una imagen de ella en la que entra en juego todo un vocabulario, un discurso generado por la mirada, por el deseo, por la seducción, por una contemplación fascinada.

En *Tropico de capricornio*, cuando Miller habla del Mundo Nuevo que estaba describiendo, el mundo del sexo, el «mundo ovárico, todavía escondido en las trompas de Falopio», afirma también que cualquier hombre primitivo lo habría entendido.⁷¹ El Mundo ovárico es una utopía ciertamente feminista en el sentido que García Ponce le confiere a esta palabra cuando se considera «feminista»⁷² al referirse al personaje predominantemente femenino de su narrativa.

Pero el despliegue de la femineidad se lleva a cabo mediante una especie de ritual propiciatorio. En *Pasado presente* se dice que «Todas las mujeres quieren exhibirse, es una parte de lo femenino, la cuestión es tener la pareja adecuada para ello y Xavier hasta estaba dispuesto a hacerse responsable de los actos de Geneviève» (PP,325). En otras palabras, hay mujeres reprimidas, que no exhiben su femineidad o que simplemente no se exhiben, y otras que sí. Son a estas últimas a las que he incluido en la categoría Mujer (con mayúscula), intuición de una

⁷⁰ - Jorge Ruffinelli: *op. cit.*, p. 26.

⁷¹ - Cfr. *Tropic of Capricorn*, p. 261.

⁷² - Cfr. Albarrán / Gutiérrez: *op. cit.*, p. 16.

esencia en la fenomenología de García Ponce, ya que los rasgos de esta especie de "reducción fenomenológica" pueden ser percibidos en una serie de mujeres individuales. He preferido hablar de la Mujer y no de lo que Martínez-Zalce -en un ensayo de corte junguiano sobre *De anima* - llama «paradigma de lo femenino»⁷³ porque el primer término, además de establecer la dicotomía y la dialéctica con el término mujer (con minúscula) no nos remite necesariamente - como sí lo hace el segundo- a un análisis junguiano.

Entre las características de la Mujer encontramos la apertura y la disponibilidad, que incluye el goce exhibicionista de ser contemplada, y la objetivación, que incluye la relación sumisión-obediencia, y también la vía hacia la *impersonalidad*, todo esto desde la plenitud que implica la inocencia o carencia de culpa, que es al mismo tiempo comienzo y resultado, sin importar la serie de contradicciones, dudas y hasta *vergüenzas* que pudieron manifestarse entre ese inicio y su término, que al volverse nuevamente inicio repite el ciclo del Deseo, con toda la movilidad propiciada por la dialéctica de contrarios. Es así como la mujer individual, con un nombre propio, se convierte en Mujer (impersonal). Dice García Ponce en un breve texto titulado "Lo femenino y el feminismo: «convertirse en objeto es renunciar a la identidad propia para ser como la vida: sin dueño. La mujer que es sólo su cuerpo no es de nadie» (HV,110). Cuando Nedda G. de Anhalt, en una entrevista al escritor, hace alusión a esa objetivación de la mujer, considerada por García Ponce como su máxima aspiración, éste señala que la mujer en su obra está convertida en objeto, pero también es sujeto.⁷⁴ Lo que efectivamente ocurre es que el deseo o la voluntad de ser objeto no pueden existir en un objeto en sí, sino que tienen que provenir de un sujeto: la voluntad y la voluptuosidad emanan necesariamente de la subjetividad. Además, como lo ha advertido Juan José Reyes, la pretensión de García Ponce de convertir a la mujer en objeto no significa cosificarla: «el objeto es el destino de todo pro-yecto, su oposición pero también su fin»,⁷⁵ lo que significa que la mujer en realidad es humanizada y en su humanidad transformada en sujeto-objeto, es decir, en centro y fin.

En la constante transgresión, la Mujer, como ente cuya obediencia y sumisión es paralela y proporcional a su voluntaria disponibilidad sexual -que en ocasiones llega a ser total-, repre-

⁷³ - Cfr. *op. cit.*, p. 80.

⁷⁴ - Nedda G. de Anhalt: *op. cit.*, p. 60.

⁷⁵ - "Una obra en busca de sí misma (*Catálogo razonado*)", en: A. Pereira (ed.): *op. cit.*, p. 107.

senta el papel preponderante. Muchos son los personajes femeninos de García Ponce que demuestran dicha disponibilidad. Para Martínez-Zalce es Mariana-María Inés la síntesis de los rasgos que caracterizan al resto de las mujeres de la obra de García Ponce.⁷⁶ Tres, a mi juicio, son los más representativos, dadas las dimensiones de las novelas en que se hallan inscritos; dadas también la profundidad psicológica y el inevitable elemento reflexivo del que participan. Estas mujeres son Mariana, Paloma e Inmaculada. Las tres constituyen, en cada una de las obras, el centro de gravedad del mundo fenomenológico del narrador.

Si comparamos a estos tres personajes como individuos, es evidente que Inmaculada, a diferencia de Mariana y Paloma, demuestra más ignorancia e incultura o, por lo menos, un desinterés por la cultura en términos generales, y por ello mismo demuestra también mucha mayor "pureza" en el sentido de que ni siquiera ha sido tocada por el conocimiento. Porque casi no comunica, porque prácticamente no hace explícitos y directos muchos de sus mensajes, emite una mayor cantidad de signos que es necesario interpretar. Así, cuando de manera inocente e infantil desea iluminar unos grabados que tenía Alfredo, su hermano (cfr. I,67), o cuando éste le da una novela y ella «sólo recorrió algunas páginas descubriendo que no recordaba nada de lo que había leído apenas pasaba la hoja» (I,69), Inmaculada, sin mancha alguna, demuestra que ha logrado un estado casi de animalidad pura, que su saber es instintivo -procede de la irracionalidad- y que su acción es la obediencia con limitantes, es decir, siempre y cuando conduzca al *placer*. Cuando Inmaculada llega con su hermano, «la aventura consistía en aprender a obedecer» (I,69), pero cuando el machista Alfredo la encierra en el departamento, la mujer se asemeja a una gata en celo y, en la primera oportunidad, se va en busca de su libertad: huye del despotismo de su hermano, quien no deja de ser un estereotipo de los celos, como diría Barthes.⁷⁷ Dicho sea de paso, así como Inmaculada escapa del machismo de su hermano, Virginia -que es también Socorro- en *Pasado presente*, escapa del machismo y de los golpes del padre Abelardo (cfr. PP,211).

En cuanto al modo en que se nos presentan los personajes, es interesante notar que Inmaculada, excepto en el segundo capítulo -donde se halla con un interlocutor con quien rememora

⁷⁶ - Cfr. *op. cit.*, p. 12.

⁷⁷ - Cfr. *Fragments de un discurso amoroso*, pp. 43 y 44.

hechos del pasado- casi no habla: a diferencia de Paloma o Mariana, no demuestra ningún tipo de pensamiento abstracto o elaborado. La voz narrativa es la que se coloca por encima de sus avatares o manifestaciones personales (es decir, los personajes de la obra). En *De anima* encontramos justo lo contrario, pues se trata de una novela elaborada desde dos puntos de vista, desde dos diarios íntimos: el de Paloma y el de Gilberto. Esto es notorio ya desde el inicio de cada una de las obras. Las tres empiezan con la aparición de la figura femenina. En *Crónica...*, Esteban evoca a Mariana: «Quiero que me cojan todo el día y toda la noche. Lo dijo, eso fue lo que dijo» (CI-I,11). En este inicio aparece la *palabra* de Mariana como *voluntad* («Quiero») de continuidad erótica, lo cual le dará sentido a una gran parte de la novela: el valor erótico de la Mujer y su utilización ilimitada en pro del placer. Se debe *intervenir* en el cuerpo femenino porque así lo *quiere* la Mujer. Asimismo, *De anima* comienza con el diario de Paloma. Evocándose a sí misma un 15 de agosto, escribe: «Paloma, ¿vas a empezar de nuevo?» (DA,11), pregunta-reproche con la que da inicio a toda una reflexión sobre su entorno. En cambio, *Inmaculada...* empieza con la aparición de la protagonista, pero descrita por un narrador omnisciente en tercera persona: «Inmaculada era una niña alta, delgada, con las piernas muy largas» (I,7). Estas diferencias, sin embargo, no alteran las estrechas semejanzas entre las tres.

Por otra parte, el gesto propiciatorio de la manifestación de la Mujer es a menudo iniciado por el varón gracias a la mirada, a la percepción del ser provocativo de la Mujer. Por ello mismo la mujer tiene siempre un papel dinámico, cambiante, mientras que el personaje masculino, con excepción del protagonista de *El nombre olvidado*, «es más bien estático, seguro de sí mismo y, en gran medida, quien inevitablemente manipula la situación».⁷⁹ Cuando Claudia, en *La cabaña*, está con un antiguo compañero de la escuela, «la curiosidad de él creaba en ella una disponibilidad independiente de su voluntad» (CA,20). En otras ocasiones la disponibilidad se desborda hacia el exterior. En *De anima*, Paloma se convierte, gracias a la revelación de su amante, en objeto de la *contemplación* de los otros. La mujer en Garofa Ponce es deseada porque otros *la muestran*, la revelan como tal, pero también porque se muestra deseable, seductora, entregada a la mirada del otro. «Si alguien me viera, me gustaría gustarle» (NB,549), dice Alma en *El gato*, quien llega a experimentar una «voluntad de exponer su cuerpo, de dejarlo solo,

⁷⁹.- Hernán Lara Zavala: "Prólogo" a Juan García Ponce: NB, p. 15.

desprotegido» (NB,566), voluntad motivada tan sólo por la presencia de una figura masculina. El hombre incluso llega a encontrar en la mirada de los demás, dirigida a la Mujer, su propia admiración y hasta amor, deseo por ella, como afirma la voz primera en *Catálogo razonado* (cfr. CR,64). Lo que la «inocente figura» del gato simboliza es precisamente la mirada del otro, el vértice de un deseo común que une a Andrés y Alma (NB,584). Mujer y Arte son siempre mirados por otro y Paloma llega a ser para Gilberto una puta que no opone resistencia a la voluntad de los demás, que sólo actúa por el deseo de los otros. Como Octave en *La revocación del edicto de Nantes*, los Personajes masculinos de García Ponce suelen experimentar el deseo o la necesidad de exhibir y entregar a sus mujeres a todos.⁷⁹ Paloma afirma: «Los hombres contribuyen a la revelación de la mujer» (DA,30). Conforme a lo largo de *De anima* la revelación se hace más y más progresiva, Paloma llega a afirmar que

ser la amante de Gilberto pone en mí una suerte de calidad única desde la que toda mi persona está *abierta* y volcada hacia los demás, *sometida* a esa especie de *disponibilidad* que no sólo permite sino que exige que se haga presente el deseo que despierto y que me hace sentir dueña de una fuerza que me acompaña aun cuando no me lo proponga y me define haciéndome más distante que nunca desde esa aparente disponibilidad. Mi misión es provocar y al mismo tiempo toda responsabilidad con respecto a esa provocación es ajena a mí (DA,196,197. Subrayado mío).

El hombre incita a la mujer a convertirse en Mujer. ¿Actitud pasiva frente al deseo por parte de la mujer? Todo lo contrario: la Mujer, deseada y deseante, seductora, es creación y continuación del mismo deseo. «Suponer -dice Paloma- 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» (DA,91). La Mujer nunca atenta contra su continuidad, pues al ser su creación es el mismo Deseo encarnado. Ya en "Doce y una, trece" (1962), Eduardo, en un momento dado, reconoce que tanto él como Jorge son Sylvia porque ella los llena, los domina, pero al mismo tiempo reconoce que son los hombres quienes *inventan* a las mujeres (cfr. T,268). En "Rito" se afirma que Liliana «es siempre la misma porque ha elegido no ser nadie más que aquella en que la convierten» (CC,308). El cuento, de hecho, finaliza con estas palabras de Liliana: «¡Qué humillación! -comenta- ¡Todo el mundo que *quiera* me cogel!» (CC,334. Subrayado mío). En *La invitación* se

⁷⁹ - Cfr. *La revocación del edicto de Nantes*, p. 30.

llega a afirmar que durante el día la única realidad de Beatrice era la creada por el deseo de R. (cfr. INV,77). Algo similar ocurre en Klossowski. Octave desea que el "temperamento" de Roberte se muestre como fuerza de la que ella, aunque se considere dueña, no lo es. Roberte se convierte en la receptora de esa fuerza. La mujer desaparece como mujer individual, discontinua, y el hombre contribuye -gracias a la disponibilidad de la mujer- a que aparezca en ella la mujer *imaginada* por el ("perverso") hombre: la Mujer con mayúscula en tanto espíritu, abierto porque no coloca barreras a su cuerpo; impersonal, que convierte al otro en parte de esa impersonalidad que implica la actualización de la continuidad. Por ello más que inventarla, el hombre descubre, *revela* a la Mujer como el artista a su obra. Al destruir la identidad del yo, la Mujer libera el cuerpo, que expresa y manifiesta la energía vital en el espacio fijo de la representación. La Mujer es un objeto sometido a las exigencias del otro, pero no de un otro cualquiera -no finalmente (aunque sí al inicio) de Alfredo, el hermano de Inmaculada-, sino más bien a las exigencias del *placer* como un otro al que se debe apropiarse. Hay una afirmación del (ilimitado) cuerpo femenino, aunque, al imponer ciertos límites, la razón o simplemente el irracional deseo de continuidad en el placer hace surgir la negación. Por ejemplo, cuando el doctor Balbó descubre a Inmaculada y a Arnulfo, éste le aprieta con violencia el brazo a la mujer, luego de lo cual «Con las uñas nacaradas, Inmaculada rasguñó muchas veces y en todas direcciones, con inesperada violencia, con una rabia que no sentía desde niña, la cara de Arnulfo» (I,304), violencia, negatividad que para la mujer resultó placer.

Pero la Mujer puede ser también un ideal, pues se convierte en un *otro yo* al ser imaginada como un yo completo, total, donde el llamado *superyó* que pone límites morales, una distancia del yo de sí mismo, se desvanece. El yo, siempre al servicio de la vitalidad, y su relación con *otro yo* -la intersubjetividad- no se reduce a lo imaginario, pues el lenguaje, como se ha señalado- nos hace acceder al orden simbólico.

La mirada se plasma en el cuerpo del otro, lo apresa, se lo apropia, lo objetiva o lo interpreta, siempre para multiplicar el deseo y llegar al placer. La mirada en las relaciones intersubjetivas mira también a través del otro:

"No me mires, cógeme...", ha escrito Anselmo que le dijo Mariana la primera vez que se acostaron juntos sobre la alfombra de su departamento. Después, además de cogérsela, no

había hecho más que mirarla a través de la mirada de los demás. Esteban, sin cogérsela, la mira ahora a través de la mirada de Anselmo (CI-I,414).

La Mujer se convierte en una *antena emisora-receptora de sensaciones placenteras*, que propaga y hace casi ubicua su presencia a través de los otros; su vida está consagrada fundamentalmente a la violación, a la transgresión de una prohibición moral y social: la prohibición de la voluntaria promiscuidad sexual, que implica la disponibilidad. Mirada y disponibilidad dan como resultado la comunicación, el *encuentro*. Pero: ¿de dónde procede la disponibilidad de la Mujer, a cuya manifestación contribuye el hombre?

Ya hemos visto que en la narrativa de García Ponce hay un excedente de energía sexual; el uso improductivo de tales recursos lleva necesariamente a la absoluta *disponibilidad*. Es así como la Mujer puede convertirse en lo Absoluto de las posibilidades humanas. No obstante, conviene reiterar que el *no-ser* como negatividad que implica la muerte, la violencia, el sadismo, la tortura, el sacrificio humano u homicidio, así como todo aquello que tienda a fragmentar el absoluto *hedonismo* sobre el que yace la escritura de García Ponce, se encuentra básicamente excluido o criticado. Si María Inés, como se ha afirmado anteriormente, desea la *aniquilación* extática, ésta se lleva a cabo en el seno del placer. Afirma Bataille que al consumir o derrochar desmesuradamente, sin ocuparse en el futuro, «descubro a mis semejantes lo que soy *Intimamente*: el consumo es la vía por la cual se comunican unos seres separados».⁸⁰ Si *intimamente* los hombres *no están separados*, como ocurre en el ritual religioso, es allí donde aparece la *impersonalidad*, donde se anula la máscara (*persona*, en latín) y los participantes se vuelven Uno. Afirma Paloma que «Nadie es nadie mientras hace el amor» (DA,64). Volverse Uno es algo que desea María Inés, sólo que ella -como sabemos- transforma al otro en Mujer (cfr. CI-I,167.). Más adelante, se dice de Mariana que «Su presencia era única y tenía una capacidad totalizadora» que conmovía a Esteban, quien no podía hacer otra cosa «que dejarse arrastrar por esa disolución de sí mismo en ella» (CI-II,24), de cuyo cuerpo se dice que «lo abarcaba todo». Paloma también racionaliza tal disolución al afirmar que a las mujeres no les interesa la pornografía: «No nos excita la visión de ningún cuerpo masculino ni tampoco el de uno femenino, a no ser que podamos unirlo a nosotras mismas, *convertirlo en una repetición de nuestro*

⁸⁰ - *La parte maldita*, pp. 100 y 101.

propio cuerpo» (DA,212. Subrayado mío). De esto también está consciente Gilberto en *De anima*, quien, al razonar sobre el doble carácter de la apariencia de Paloma, piensa:

lo que quiero es perderme en ella, no darle sentido a través de la continua repetición de sí misma para crear el reflejo en el que se muestra y se pierde, sino *desaparecer en esa realidad y ese reflejo* que deben absorberme por completo hasta lograr que *mi existencia sólo sea suya* (DA,209. Subrayado mío).

Este volverse *Mujer* es también volverse *Nadie*, desaparecer para aparecer como otro; este consumirse para absorberse en Paloma no es otro que un deseo de Absoluto, el cual se siente y se intuye, como dice Hegel: «Se pretende que lo absoluto sea, no concebido, sino sentido e intuido, que lleven la voz cantante y sean expresados, no su concepto, sino su sentimiento e intuición».⁸¹ Pero en el espacio del consumo no se pretende cerrar el aspecto múltiple y cambiante de lo Absoluto. Además, en este espacio debe reinar la *complicidad* entre los participantes. Es entonces la *Mujer* la absoluta positividad en tanto creadora, propiciadora de encuentros, de continuidades. Todo gira en torno a ella, quien se convierte a la vez en el centro, en la oficiante y en el objeto de un culto (cfr. CI-I, 106).

Para que la impersonalidad se dé es necesaria la disponibilidad sexual porque, como se dice en *La cabafia*, la impersonalidad crea el punto de unión entre el amor y el exterior que trae consigo el objeto erótico, de tal modo que Claudia ya no siente que se pertenece a sí misma (cfr. CAB,165). Asumir el papel voluntario de objeto, de «superficie que gime y se retuerce» (CI-I,15) en el placer, es una actitud vinculada con el erotismo no excluyente, del que todos pueden participar. Lo que el narrador, en el segundo capítulo de *Crónica...* denomina «disponibilidad de la inocencia» (CI-I,38,39) es precisamente un atributo del yo femenino que hace de la *Mujer* dueña de una inocencia que anula «cualquier posibilidad de un propietario único para esa figura, incluyéndola a ella misma» para quedar «en manos de toda mirada, todo gesto, que la llevara a manifestarse» (CI-I,39). Los personajes que sólo acceden a las intensidades de la vida se alejan de la coherencia del yo como centro y no pueden refugiarse en las normas establecidas por la razón o por el sistema, sino que están más próximos a la vida:

Las mujeres no creemos en ninguna norma, carecemos de normalidad y por eso los hombres pueden imponernos esas reglas que son una pura creación masculina. Si Gilberto me impulsa a transgredirlas, al obedecerlo creo otras reglas y hasta puedo suponer, para mayor

⁸¹.- Op. cit., p. 17.

tranquilidad mía, que no hago lo que hago más que porque él así lo desea y lo sorprendente es que, aunque sea mentira y en el último momento siempre soy la única dueña de mí misma aun a través de ese supuesto olvido de sí que provoca el placer, esa mentira es verdad (DA,164).

Dueña de sí misma, la Mujer es la vida como arbitrariedad, como azar, contingencia, movimiento y, sobre todo, ese movimiento producido por el deseo en el seno de lo imaginario y lo simbólico, gracias al cual puede expresarse la incoherencia del yo de forma coherente en la escritura, en el "engaño colorido". «Nada carece tanto de identidad como lo vital» (NB,618), dice Andrés en *El gato*. La Mujer, efectivamente, se entrega a quien la mira: se niega como identidad, como individuo "dueño absoluto" de un yo al afirmarse como Mujer. Un ejemplo claro es la mirada de Amulfo: «él siempre se fijó en mí» (I,304), dice Inmaculada. Y a pesar de que la mujer había sentido lástima y nula atracción por Amulfo, en una ocasión lo agarró *instintivamente* y sus miradas se encontraron (cfr.I,283), lo que convertirá a este hombre en el atractivo para Inmaculada durante sus visitas al triste ámbito de los enfermos mentales (cfr.I,284).

En la literatura erótica la mujer no suele ser castigada social o moralmente por perseguir o lograr sus deseos sexuales. Al manifestarse, el yo femenino hace del otro su continuación y juntos se vuelcan hacia la impersonalidad, que llega al paroxismo en el *orgasmo*, instante en que dejamos de ser lo que somos cuando estamos conscientes de nuestra identidad, en que caemos en un abismo donde el yo se anula en medio de espasmos y convulsiones, donde la vida se enlaza con la muerte: Eros le tiende la mano a Tánatos.

Con la impersonalidad que implica la aniquilación extática aparece el vínculo del erotismo con la muerte, que Bataille hace notar. La siguiente escena de *Crónica...* es ejemplo de la unidad o anulación de los yoes en que puede desembocar -por un instante- la dialéctica del erotismo. Afirma Esteban: «Entretanto aquí con la mano de ella en mi sexo y yo sabiéndolo y sintiéndolo sin saber si Anselmo lo sabía, sin dejar de preguntarme si lo veía, *los tres éramos uno*. Nada más estaba el cuerpo de Mariana, que no le pertenecía» (CI-I,24. Subrayado mío). El cuerpo de Mariana es el mismo deseo encarnado, y si es impersonal, «absoluto» (CI-I,24), es por su misma condición de objeto, como puede serlo un cuadro, al que todos miran, al que todos, con la mirada, penetran y del que todos, con la misma mirada, se apropian. El pintor Ernesto Mercado les muestra a Inmaculada y a Rosenda una reproducción, "Reciprocité", donde las dos mujeres parecen *muñecas* (cfr.I,253). El carácter de *objeto de placer* es acentuado en el

arte y en el sexo. Inmaculada aprendió a volver una y otra vez al paraíso de la infancia, a la casa de muñecas, al ver la reproducción que le mostró Ernesto.

El constante deseo de seguir y perseguir el placer inefable de la anulación del yo para ser en otro o que el otro sea nosotros, dejar de ser y, finalmente, retornar a la realidad del presente -en la que el tiempo sigue su curso inexorable gracias al recuerdo de lo que somos-, hace vivir a los personajes del autor yucateco.

En el capítulo XVI de *Crónica...*, afirma Anselmo, siguiendo las huellas de la filosofía budista: «Es sincero que necesitaba anular mi yo y no lograba averiguar cómo podía lograrlo. Pero es ridículamente ingenuo. El yo no existe y ya lo sabía» (CI-I,483). La demostración de esto es la misma conducta de los personajes, la conducta de Mariana y la misma fascinación de Anselmo por esa conducta. De *Crónica...*, su autor dijo en una entrevista que es «un gran ataque contra la noción de *yo-centro* del mundo», pues una vez eliminada la idea de Dios como dador de coherencia, «hay que pasar a eliminar el término de yo».⁸² En esto coincide también con Henry Miller, para quien el amor «conduce a la liberación de la tiranía del yo. El sexo es impersonal y puede o no puede ser identificado con el amor».⁸³

Pero el arte *fija* al yo inexistente. Por ello Anselmo, al escribir sobre la inexistencia del yo, no lo cree (CI-I,483). Volvemos al "engaño colorido". Y no es casual que en la antigua Grecia la madre de las musas haya sido Mnemosine, la diosa de la memoria, la única que le otorga cohesión al yo y a la realidad. En *Crónica...* Anselmo llega a expresar que el hecho de *poder recordar* pretende «afirmar la continuidad del yo» (CI-I,477). La memoria, pues, es lo único que nos da coherencia como seres humanos, lo único que afirma nuestra individualidad, nuestra discontinuidad: el «innombrable olvido» nos saca fuera de nosotros y nos hace uno-con-el-otro en la impersonalidad. La identidad entonces se desvanece en el orgasmo. El yo, paradójicamente, busca el olvido de sí, pero el pasado lo liga al presente y arraiga su identidad. Busca el placer porque lo recuerda. Somos continuidad y diferencia en un presente progresivo donde vamos olvidando y recordando sucesos o imágenes que dejamos atrás. Una fotografía o una pintura tomada o pintada en un pasado remoto, puede revelarnos un aspecto olvidado de nuestro yo.

⁸².- Aída Reboredo: "La marginalidad absoluta es el lugar natural del escritor: Juan García Ponce", p. 10.

⁸³.- Citado por Huberto Batis: *Estética de lo obscuro*, p. 99.

Al final de *De anima*, cuando se está filmando la película, Gilberto sabe que la impersonalidad de su amante «resulta absoluta. El eterno femenino. Pero no se trataba del eterno femenino, sino de un asombroso caso de desdoblamiento. Paloma dejaba de ser Paloma para entrar a una posibilidad que no estaba encerrada más que en la misma Paloma» (DA,202), es decir, el hecho de pasar de ser una mujer, con un nombre propio, a ser avatar de la Mujer como la hemos entendido. En esta última cita de *De anima* encontramos la experiencia hecha palabras de la contemplación de la unidad en la multiplicidad expresada a través de las infinitas posibilidades de esa unidad que contempla su propia *otredad*. Gilberto habla de la suspensión del tiempo y dice que la contemplación es auténtica cuando no ofrece seguridad, sino que revela la ambigüedad inherente a todos los sucesos, es decir, su multiplicidad, esa ambigüedad que también encontramos en el gato, nocivo y pacífico a la vez, tierno y salvaje. Gilberto reconoce que gracias a Paloma «puedo decir que conozco, al fin, el sentido de la contemplación dentro del movimiento de la vida y en la realidad contingente. Como ocurre con la escritura, Paloma representa la posibilidad de un movimiento sin fin» (DA,182,183). Y la misma realidad contingente, como Paloma, abre paso a la argumentación, a la lógica rigurosa de un discurso, de un lenguaje donde se muestra el espíritu.

De todo el movimiento infinito, cíclico y reiterativo como el de la misma naturaleza, podemos apresar -recuperar- un instante mediante su representación literaria, pictórica o plástica, pero también mediante su *evocación*, como ocurre en el siguiente recuerdo de Fray Alberto, personaje de *Crónica...*:

El caso es que allí, acostada sobre una mesa, Mariana-María Inés permitió que todos los que estábamos presentes la usáramos a nuestro antojo. Se dio a nosotros. Mejor dicho: nos ofreció y nos dio su cuerpo y nosotros conocimos la realidad de ese cuerpo en tanto Presencia Real, ya me entiendes. Si es verdad y no fue un sueño, nada existe, no hay ninguna identidad que le pertenezca a una sola persona y sólo cuenta la posibilidad de una incesante multiplicación (CI-II,93).

Únicamente la memoria y el lenguaje otorgan a ese perpetuo movimiento coherencia y unidad. El recuerdo y el lenguaje, como la inmovilidad de la representación artística, pretende a toda costa afirmar la identidad y, por tanto, la continuidad del yo: «Amulfo se desvistió, pero Inmaculada *no pudo olvidar* la mirada detrás de la ventana porque el recuerdo de que la habían visto aumentaba su placer» (I,295. Subrayado mío). La diferencia es que un recuerdo puede ser

olvidado, pues carece de una presencia concreta; en cambio, la representación artística es una presencia *real*, y esto es lo que fundamentalmente quiso dar a entender el autor de *Crónica...*, novela de treinta capítulos que, a través de monólogos interiores, diálogos, cartas, diarios, parodias y planteamientos realistas, arman una obra «que se quiere mostrar como una ficción en sí misma» y cuya intención es reflejar que «tal vez el imaginario es la realidad»,⁸⁴ lo que permanece sin que el tiempo lo deteriore.

El placer provoca la *effimera* anulación en el olvido. Al respecto, dice García Ponce: «El placer es una pérdida de conciencia. La conciencia viene después. Por eso tanto mujeres como hombres quieren volver a empezar: *recuerdan* lo que sintieron. El erotismo termina cuando se pierde la conciencia. Puede empezar con la mirada».⁸⁵ Sólo alguien fuera de la relación, que observa a los amantes envueltos en el olvido de sí mismos, puede percibirlos en el perpetuo movimiento de la vida y racionalizar sobre la irracionalidad de ellos. Es eso lo que ocurre, en primera instancia, con los narradores de las obras de García Ponce, que al desdoblarse personalizan lo impersonal desde su propia impersonalidad;⁸⁶ niegan, como la Mujer, como el Arte - que hace desaparecer al autor- la verdad de la identidad personal y, en este sentido, son perversos, pues la perversidad, para García Ponce, niega la identidad personal (cfr. TP,51) y -se podría agregar, parafraseando a Foucault- mina la lógica, las estructuras unívocas y claras del lenguaje. Leemos en *Crónica...*: «Esteban estaba en Mariana, dentro de Mariana, y ella lo recibía como una parte imprescindible de sí misma. No podían saberlo porque eran incapaces de tratar de averiguarlo, pero en ese momento todo su pasado, toda su historia, se borraban y no eran Esteban y Mariana, eran el amor, e instrumento del amor» (CI-II,30). La hipóstasis Esteban-Mariana desemboca en la impersonalidad del abstracto e intocable amor.

Pero el olvido de sí se vuelve, necesariamente, *recuerdo*. Es por ello que podemos reflexionar sobre ese olvido y retornar a él. Fueron precisamente las fotografías de Esteban, las imágenes atrapadas, hechas presencia real, las que acercaron a María Inés y a Mariana (cfr. CI-II,72). Ambas, que antes de la masacre habían empezado a ser una misma, tomaron conciencia

⁸⁴ - Aida Reboredo: *op. cit.*, p. 16.

⁸⁵ - Albarrán / Gutiérrez: *op. cit.*, p. 16. Subrayado mío.

⁸⁶ - Para profundizar en el papel de los distintos narradores y del "novelista" en *Crónica...*, remito al lector al capítulo titulado "Las voces de los narradores", en Juan Pellicer: *El placer de la ironía. Leyendo a García Ponce*, pp. 109 y ss.

de la otra y desearon conocerse. En efecto, hasta antes del sacrificio de Mariana y Anselmo durante la matanza perpetrada por el ejército, el lector no deja de experimentar la ambigua sensación de que Mariana y María Inés pueden ser la misma persona. La *intervención* del ejército, la violencia de una realidad externa elimina la ambigüedad y destruye la fantasía.

-v-

La palabra *impersonalidad* es recurrente en el vocabulario de García Ponce. Esta palabra implica un desenmascaramiento y el deseo de unidad o continuidad en la intimidad, la anulación del yo, pero también del otro. Una prueba de impersonalidad o anulación de una identidad precisa como recurso narrativo llevado al paroxismo en *Crónica...* es la misma descomposición del *narrador* en múltiples avatares, como la Mujer se manifiesta por medio de diversos *fenómenos* con nombres distintos a lo largo de la narrativa de García Ponce, para quien incluso el novelista, como persona exterior a la narración, desaparece y se hace nadie, de tal modo que «se pone dentro de la capacidad de ser todos» (HV,264). Blanchot declara que la obra exige que el escritor pierda carácter, que «se convierta en el lugar vacío donde se anuncia la afirmación impersonal».⁸⁷ García Ponce lleva a la práctica tal aseveración con el concepto de narrador. No sólo es el escritor quien se despersonaliza mediante el arte (que es de por sí impersonal), sino que, en *Crónica...*, también el mismo carácter del narrador es manifestación de tal impersonalidad. Filosóficamente, el autor parte de la inexistencia de un centro («Dios ha muerto»); por lo tanto, no existe un centro en la narración: el narrador carece de identidad precisa porque su identidad -como ocurre con la Mujer- es múltiple y móvil, aunque al mismo tiempo participa en las intensidades donde se manifiesta la vida, que son, en lo representado a través de la escritura, inmóviles en su movilidad. Hay, pues, una ausencia de certeza: «Nietzsche exigía la ininterrumpida tarea de interrogar nuestras certezas y recurrir de nuevo a la pregunta cuando éstas se hubieran transformado en nuevas certezas» (D,111). El narrador -espejo de la incierta Mujer- resulta ser un ente múltiple, abierto, paralelo al relato, que puede convertirse de repente en un yo testigo sin ser uno de los personajes. La interrogación del lector sobre la certeza del narrador es constante. Baste un ejemplo: al final de su *Diario*, fray Alberto escribe: «Mañana, cuando

⁸⁷. - *El espacio literario*, p. 49.

amanezca, mi cuerpo penderá de ese árbol» (CI-II,371); sin embargo, en el siguiente capítulo, el narrador miente, al afirmar que fray Alberto «Murió de un súbito ataque al corazón mientras dormía» (CI-II,378). En ese mismo capítulo, en un diálogo con José Ignacio, al referirse a fray Alberto, María Inés se pregunta: «¿Por qué tuvo que hacer lo que hizo?» (CI-II,406), cosa que confirma otro narrador, en el capítulo "Sucesos (públicos y privados)": «Fray Alberto se había matado para encontrar su vacuidad» (CI-II,441). Podría interpretarse que al final de *Crónica...* Esteban, en su monólogo, se confiesa autor de la novela, cuando aclara que María Inés podría imaginar otra historia y que él tendría que usar su cuerpo, su fisonomía, su voz... «Pero ésa sería otra novela. Y también la misma» (CI-II,525). Es interesante que, a pesar de este "desorden" en la estructura narrativa, la obra mantenga una profunda unidad.

Lo cierto es que para el autor «fue muy importante que de hecho no hubiera un narrador, sino que continuamente el narrador se estuviera negando y, de alguna manera, la novela siempre permaneciera abierta a un cúmulo de posibilidades»,⁶⁸ tal y como -insisto- ocurre con la Mujer, llámese Mariana, María Inés, Paloma, Inmaculada, Claudia, Nicole, Katina, Alma, Liliana, Marcela, Geneviève o la Beatrice imaginada por R. en *La invitación*, así como la Roberte de Klossowski, autor que se pregunta por la identidad personal y que convierte a Roberte en signo único como lo hace Musil con Agatha, Proust con Albertine, Dante con Beatriz, Petrarca con Laura (y el *dolce stil novo*, en general, con la Dama), o García Ponce con la Mujer e incluso con algunos objetos y animales: «En mi caso -dice el escritor en una entrevista de 1974-, *toute proportion gardée* [...] podríamos pensar que Roberte, o Agathe, se llaman perros, cabaña, gato, libro. O en mi última novela, *Unión*, se llama Nicole», y más adelante confirma: «Si la Beatriz de Dante es la posibilidad de coherencia absoluta del mundo para Dante, mi Beatrice es la posibilidad absoluta de la coherencia del mundo para el personaje de *La invitación*».⁶⁹

La fenomenología de la Mujer tiene entonces su correspondencia en las voces narrativas de *Crónica...*, dividida en treinta capítulos redactados en estilos diferentes: «Unos capítulos son diarios, otros capítulos son cartas, otros son monólogos interiores, otros están escritos en tercera persona, otros son consultas con un psicoanalista... Hay de todo [...] La novela se contradice

⁶⁸. - Marimón / Castro. *op. cit.*, p. 15. Subrayado mio.

⁶⁹. - Jorge Ruffinelli: *op. cit.*, pp. 29 y 30.

continuamente a sí misma [...] no busca la unidad sino la multiplicidad».⁹⁰ Se trata de diecisiete estilos diferentes, por lo que se deduce que varios capítulos repiten un estilo, menos dos de ellos: «el XVII, titulado "Recapitulación y varios avances", que pretende ser un homenaje a Pierre Klossowski en *La vocación suspendida*. Y otro que no pretende ser homenaje estilístico a nadie y no está copiado más que de mí mismo: se titula "Grandes perspectivas"».⁹¹

Ciertamente hay en *Crónica...* homenajes a algunos de sus autores favoritos, pero también parodia. Al parodiar la función del narrador, ese yo que no es personaje escribe la obra, el "engaño colorido", y a la vez produce los diferentes voces, manifestaciones, fenómenos de un ser impersonal, y cuyas experiencias narra desde lo alto de lo que a veces se transforma en omnisciencia, porque entonces se trata de un gran ojo que toma conciencia y hace que el lector tome conciencia de su visión y del "engaño". He ahí lo que en *Crónica...* se llama «espíritu de la narración» y que también, como la Mujer, se convierte en signo. Para Moreno-Durán, este punto de vista «queda bajo el dominio teológico».⁹² Además, la novela no se cierra y, tomando en cuenta las otras obras de su autor, representa una de las partes de una continuidad sin fin. Ese «espíritu de la narración», consciente también del autor -externo a la obra-, se mueve como la sombra de un pez a lo largo de *Crónica...*, de un modo a veces tan explícito, que llega a engañar al lector al manifestar sus propias fantasías. En otras palabras, el «espíritu» a veces se materializa o se representa conceptualmente, se hace presente para descubrir el "engaño colorido" de su obra, impregnada toda por sus avatares. Este «espíritu» también lo hallamos en *Inmaculada* y en cuentos como "Descripciones", y resulta ser también una parodia del narrador omnisciente decimonónico: «¡María Inés y José Ignacio! Yo los he hecho aparecer y los tengo siempre presentes» (CI-II,95).

En *Crónica...* este «espíritu» múltiple, cambiante y abierto, que se niega y afirma, movido por el deseo sexual, se manifiesta con claridad en la figura de Mariana, donde se concentra el mayor excedente de vitalidad y energía. Como el «espíritu de la narración», Mariana es múltiple y unitaria a la vez: síntesis de todas las posibilidades. Tal «espíritu», además, se afirma en su carácter ubicuo: «estaré siempre presente -afirma- en ese lugar y en otros muchos lados sí-

⁹⁰.- María Asa: *op. cit.*, p. 4.

⁹¹.- Roberto Vallarino: *op. cit.*, p. 4.

⁹².- "Juan García Ponce: la escritura como pasión y liturgia", en: A. Pereira (ed.): *op. cit.*, p. 185.

multáneamente, con una ubicuidad que también posee la imagen única y doble que forman Mariana y María Inés» (CI-II, 94). Una vez más, se trata de la multiplicidad en la unidad, como ocurre en el azaroso mar. Es por ello que la certidumbre y el convencimiento son desterrados.

La casi ubicuidad del factor lúdico en la forma en que se presenta *Crónica...*, estos acercamientos del narrador al lector, estos distanciamientos, esta interrogación metaliteraria, hacen que la misma forma, el mismo lenguaje se transforme en sujeto y alcance una unidad por la misma ausencia de unidad, lo cual indica, no una voluntad de ser como definición o limitación, sino una voluntad de *devenir* y sorprender. Quizá toda la obra de García Ponce esté marcada por esta voluntad en que la apertura y la multiplicidad encierran un devenir que, paradójicamente, refoma, se vuelve sobre sí mismo de modo obsesivo

-vi-

En García Ponce se da constantemente el encuentro de dos opuestos que se acercan (un hombre y una mujer). La mujer y el hombre se funden en lo impersonal gracias a la aceptación de la plenitud de la mujer por parte del hombre discontinuo, quien finalmente desea también participar de tal impersonalidad encerrada en la categoría Mujer. Así ambos -mujer y hombre continuados en el erotismo- participan de esta categoría. La fidelidad u obediencia al ritual erótico fortalece la imagen de la Mujer.

Aunque el tema de la impersonalidad no aparece en las primeras obras de García Ponce, ya en *La casa en la Playa Rafael* sugiere y acepta que Elena pueda ser *ella misma por completo* (cfr.p.249), lo cual prefigura la aceptación total de la plenitud femenina, del otro, que es Mujer al desplegarse y vivir.

Siempre distinta y siempre la misma, múltiple y unitaria, en perpetuo movimiento y en busca de la aniquilación en el éxtasis: he ahí la Mujer en Juan García Ponce. Mariana posee la conciencia de una constante renovación que la hará encontrarse en perpetuo cambio, pues su única estabilidad es la inestabilidad. «Esteban no era Esteban, sino aquél en el que ella se encontraba y entonces sabía que tenía que ofrecerle continuamente nuevos aspectos de sí misma, pero esta siempre renovada creación de su propia persona no dependía de su voluntad, sino de

lo que en algún tiempo que desconocía ella había hecho de esa persona» (CI-II,32). La Mujer es también el arte, el "engaño colorido" y la misma obra que nos ocupa.

En la fenomenología de García Ponce, el *en-sí* -propiamente *femenino*- se convierte en *ser-para-todos*, en contraposición a la fenomenología de Sartre, y en íntima relación -como lo comprobaré más adelante- con el gnosticismo y con el concepto tántrico de *sakti* (la energía femenina absoluta). En García Ponce la mirada no posee, como en *El ser y la nada* de Sartre, un sentido negativo, sino que es el deseo de desembocar en un placer ilimitado. La mirada es punto de encuentro o reencuentro renovado. La no-mirada es el desencuentro, la no-comunión, la nada. Para Sartre «el reconocimiento de la imposibilidad de *poseer* un objeto conlleva para el para-sí unas violentas ganas de *destruirlo*», y más adelante aclara que «destruir es recrear asumiéndose como único responsable del ser de lo que existía *para todos*. La destrucción debe situarse, pues, entre los comportamientos de *apropiación*».⁹³ Ni Mariana ni Paloma ni Inmaculada pueden ser poseídas en este sentido, pues esencialmente son *para-todos*. Según Sartre, el amor es actuar sobre la libertad del otro, y no es casual que lleve al plano amoroso la dialéctica hegeliana del amo y el esclavo, donde hay una apropiación del objeto, lo que hace posible la constitución de la totalidad.

La Mujer en la obra de García Ponce es objeto *en sí* porque, en su esencia, es *para todos*, y la conciencia llega a carecer de singularidad. El personaje de una de las novelas psicológicas más importantes por su insistencia en el yo, *Memorias del subsuelo*, de Fiodor Dostolevski, y el Baudelaire de *Mon coeur mis à nu*, mantienen la misma opinión de Sartre sobre las relaciones amorosas: tiene que haber un verdugo y una víctima, un amante y un amado, un elemento activo y uno pasivo, así como la apropiación de la *otredad* y su subsecuente destrucción como un otro. Esto no significa, de ningún modo, que el hombre no sea *biológicamente* el elemento activo y la mujer el pasivo: así es en la naturaleza. Pero mi enfoque no es biológico. En García Ponce la Mujer es siempre *ella misma*, y en su voluntaria *actividad* puede seducir o ser seducida porque a nadie pertenece y, por tanto, de nadie puede ser esclava: es indestructible.

⁹³.- *El ser y la nada*, pp. 615 y 616.

La Mujer es, en conclusión, *ser-para-todos*, un sujeto-objeto erótico que aprovecha al máximo su capacidad sexual sin justificarla productivamente. Como le ocurre al individuo representado en una pintura, fotografía o película, la Mujer se abre al deseo e imaginación de los demás.

CAPÍTULO QUINTO: LA IRRUPCIÓN DE LO SAGRADO.

Para que nuestras creaciones bellas y mortales sean divinas pautas, penetremos religiosamente bajo ese arco de luz donde todas las cosas son cerca y lejos, rotos los lazos del lugar y de la hora.

Ramón del Valle-Inclán: *La lámpara maravillosa*.

Su cuerpo era el ámbito de lo sagrado. Un círculo perfecto. Abriéndolo se cerraba. Y ella, ¿dónde estaba, dónde estaba, allí, cogida, entre Anselmo y yo? Sólo el olvido, entre gritos, suspiros, quejidos.

Crónica de la intervención, I.

-I-

En un mundo ajeno a las religiones institucionalizadas o estructuradas, en un contexto donde «Dios ha muerto» hay también irrupción de lo sagrado, que nos abre hacia lo *otro*, pues todo ser humano es capaz de conferirle sacralidad a cualquier objeto mediante la energía de su conciencia. Para Roger Callois lo sagrado subsiste cuando un valor se impone como *razón de vida*: «es sagrado el ser, la cosa o la noción por la cual el hombre interrumpe toda su conducta, lo que no consiente en discutir, ni permite que sea objeto de burlas ni bromas, lo que no renegaría ni traicionaría a ningún precio: para el apasionado es la mujer a quien ama; para el artista o el sabio, la obra que persiguen».¹ Es válido entonces hablar de lo sagrado fuera del terreno tradicionalmente asignado a la religión o a la teología. En un mundo sin Dios o dioses; en un mundo donde, como afirma Blanchot, la esencia misma es discontinua,² el hombre religioso subsiste porque es capaz de *sacralizar* sus valores -él, ser disperso e insatisfecho con su discontinuidad- y así afirmar una continuidad con lo *otro*, con el objeto cultural, entendido como objeto de *culto*, como objeto al que cultiva. «Casi todo el mundo -dice un personaje de Sergio Pitlor-, aun quienes navegan con banderas de heterodoxia, en el fondo sólo aspiran a la sacralización»,³ aseve-

¹ - *El hombre y lo sagrado*, p. 152 y cfr. p. 155.

² - Cfr. *El libro que vendrá*, p. 128.

³ - *El tañido de una flauta* (1972), p. 35.

ración que coincide con un erudito como Mircea Eliade, cuando afirma: «Cualquiera que sea el grado de desacralización del Mundo al que haya llegado, el hombre que opta por una vida profana no logra abolir del todo el comportamiento religioso [...] Incluso la existencia más desacralizada sigue conservando vestigios de una valoración religiosa del Mundo».⁴ En su ensayo "El arte y lo sagrado", García Ponce coincide con estas ideas al asegurar que aunque la presencia de Dios esté perdida, la posibilidad de lo sagrado permanece porque es propio del hombre, quien descubre el mundo como el ámbito donde se encuentra lo sagrado (cfr. AI, 88, 91).

Tanto Georges Bataille como García Ponce parten de la aseveración nietzscheana «Dios ha muerto». Para el escritor yucateco, de tal conclusión, es decir, de la desintegración del absoluto, parten también Joyce, Kafka y muchos otros autores (cfr. EM, 150). Esto es también notable en las otras artes: desde las llamadas "vanguardias" en pintura hasta la música atonal, dodecafónica y aleatoria, en las que todo centro tonal es ya inexistente. Pero la aseveración del escritor yucateco no se detiene en el problema de Dios ni en la ausencia de centro en la escritura. Para el autor de *Crónica...* la muerte de Dios equivale también a la muerte del hombre, de la identidad personal, del yo (cfr. HV, 218), que ha perdido definitivamente su centro, como lo constatamos al estudiar a la Mujer. García Ponce coincide tanto con Bataille como con Gilles Deleuze. El primero había asegurado que Nietzsche, al representar la muerte de Dios, provocó más adelante «la vuelta a la "realidad móvil, fragmentaria, inaprehensible"», y también que «creer en Dios es creer en uno mismo. Dios no es más que una garantía dada al yo».⁵ El segundo, en un ensayo sobre Klossowski, enfatiza en el hecho de que Dios es la única garantía de la identidad del yo, por lo tanto el yo no puede conservarse sin conservar a Dios: en el mundo de Klossowski «la identidad del yo está perdida, no en beneficio de la identidad de lo Uno o de la unidad del Todo, sino en provecho de la multiplicidad intensa y de un poder de metamorfosis», y más adelante aclara: «La muerte de Dios significa esencialmente, entraña esencialmente, la disolución del yo: la tumba de Dios es también la tumba del yo».⁶ Con autores como

⁴.- Mircea Eliade: *Lo sagrado y lo profano*, p. 27.

⁵.- *El culpable*, pp. 43 y 58.

⁶.- "Klossowski o los cuerpos-lenguaje", en: *Lógica del sentido*, pp. 282 y 294.

Blanchot, Klossowski o Bataille hay también una ruptura del círculo hegeliano del Saber y así brincamos al "afuera", al no-sentido, donde no hay centro fijo.

No obstante, en más de una ocasión el ateo Juan García Ponce ha declarado ser un hombre profundamente religioso, lo cual no implica ninguna contradicción. En una de sus últimas obras ensayísticas, al referirse a López Velarde, confiesa que ha perdido la religiosidad de ese poeta, pero que la reconoce, y tal reconocimiento «implica que la religiosidad no desaparece por completo nunca» (VNA-II,171), palabras que había ya expresado en una entrevista: «Se ha perdido la religión [...], pero no la religiosidad. Esta no se puede perder, hay un espíritu religioso». ⁷ También en uno de sus ensayos sobre Musil afirma que al final de la inconclusa novela del autor austriaco, «la vía contemplativa se identifica con el nihilismo» y agrega que esa identificación es antigua: «Dios que es Todo, por eso mismo, puede ser Nada. Lo escribía ya el Pseudo Dionisio, que quizás pueda ser acusado de herético, pero también lo hace San Juan de la Cruz, que, después de todo, es Doctor de la iglesia, y cuyas afirmaciones no pueden ponerse en duda sin salir de inmediato del recto camino de la ortodoxia» (HV,400). También lo hizo Santa Angela de Foligno (siglo XIII): «El alma -dice en su *Libro de las experiencias-* ve una nada y ve todas las cosas» y exclama: «oh, nada desconocida». ⁸ Miguel de Molinos (siglo XVII) llega a aceptar, en su *Gula espiritual*, a la nada como a Dios mismo: «En esa oficina de la nada se fabrica la sencillez, se halla el interior e infuso recogimiento; se alcanza la quietud y se limpia el corazón de todo género de imperfección». ⁹ Para Molinos es esencial el silencio para lograr la contemplación y la paz interior, y por ello, como en la poesía sanjuanista, se ubica más en la polisemia del misticismo que en la uniformidad dogmática. ¹⁰

Ahora bien, si una de las "vías" del misticismo (en este caso, la contemplativa) es asociada al nihilismo, esto puede implicar que Dios no es de ningún modo necesario, pero también que esta

⁷.- Nedda G. de Anhalt: *op. cit.*, p. 63.

⁸.- Citado por G. Bataille: *La experiencia interior*, pp. 112 y 113.

⁹.- Citado por Francisco Trinidad: "Miguel de Molinos: la experiencia de la nada", Introducción a M. de Molinos: *Defensa de la contemplación*, p. 32.

¹⁰.- Para Molinos hay dos tipos de contemplación: la pasiva, sobrenatural o infusa, que es extraordinaria, y la activa o adquirida. De la primera no se puede hablar, pues Dios la otorga a unos cuantos: se trata de una unión perfecta porque suspende los sentidos. En la segunda se logra también la unión con Dios, pero por ser imperfecta, sólo obra sobre los sentidos. Cfr. *Defensa de la contemplación*, pp. 96 y 99.

ausencia de centro no excluye forzosamente la religiosidad o sentimiento religioso. En un momento dado, Agatha y Ulrich, en *El hombre sin cualidades*, recorrieron un camino que tenía que ver con los «poseídos por la divinidad pero lo recorrían sin tener nada de piadosos, sin creer en Dios ni en el alma, y ni tan siquiera en un Más Allá ni en un Otra Vez». ¹¹ Este espíritu religioso, esta aceptación de lo sagrado es fundamental en la obra de García Ponce, a tal grado de que su defensa producirá una breve polémica con el novelista Mario Vargas Llosa. Cuando en "La ignorancia del placer" García Ponce afirma que Vargas Llosa no entiende la narrativa de Bataille -en particular la *Historia del ojo*-, empieza argumentando que el ensayo del escritor peruano "El placer glacial" -donde, entre otras cosas, se afirma que Bataille «huela el fuego del sexo» y «deshumaniza [...] las pasiones o los sufrimientos del hombre»¹²- es un «ensayo laico, orgulloso de su racional ateísmo y Bataille es un escritor religioso, profundamente irracional y que no puede dejar de sufrir la ausencia de Dios» (HV,243), sufrimiento que se hace explícito, por ejemplo, cuando un personaje de Bataille habla de «la miseria del hombre al que abandona la esperanza -insignificante y desnudo- en un mundo que carece ya de ley, de Dios, y cuyos límites son cada vez más inexistentes». ¹³ Pierre Klossowski también se ha percatado de que Bataille es «el primer herido por las imágenes que nacen en su íntimo silencio». ¹⁴

Posteriormente, en "La seriedad del juego", el escritor yucateco retoma la breve polémica con Vargas Llosa y asegura que no es que el narrador peruano no entienda a Bataille por su falta de espíritu religioso, pues toda lectura es una interpretación y el peruano entiende a Bataille desde su punto de vista. La diferencia radica en que el peruano quiere que Bataille sea su cómplice, mientras que García Ponce es cómplice de Bataille, cuya obra considera como una metáfora (cfr. IYV,57,59,60). Como ocurre en el ritual, al lector le basta creer para participar, aunque sólo asista y no comulgue en el sacrificio, de ahí la imperante necesidad de esa pasión, de ese *espíritu religioso* para ser cómplice de una obra que lo requiere, aun si son escritas por un "místico ateo" como Bataille. La contraposición de este irracionalismo la podemos encontrar

¹¹.- *El hombre sin atributos*, vol. III, pp. 124 y 125.

¹².- "El placer glacial", p. 16.

¹³.- *El abad C*, p. 116.

¹⁴.- *Tan funesto deseo*, p. 95.

en, por ejemplo, el doctor Monje, personaje de *Pasado presente* que se caracteriza por ser un ateo ascético. Sin dudas, la razón lo convierte en reprimido, a pesar de su ateísmo, porque su mismo ateísmo es racional. Carmenchu, católica, lo llega a tomar de ejemplo por su ascetismo (cfr. PP, 50).

Cabe señalar, asimismo, que religiones ateas como el budismo en sus orígenes han demostrado que no se requiere de ninguna divinidad personal ni para constituir una religión ni para alcanzar un estado de iluminación, beatitud o éxtasis, que van más allá de la razón. De igual forma, mientras que la teología llamada "positiva" se funda en las escrituras, a las que considera como revelación, la "negativa" afirma que Dios no es nada y que de Dios sólo puede hablarse por negación. Estas religiones o teologías, sin embargo, pueden poseer indispensables elementos mágicos, sobrenaturales o metafísicos, mientras que, por el contrario, tanto Bataille como el autor yucateco y aun Henry Miller¹⁵ se consideran religiosos, pero sin afiliarse a ninguna religión ni teología, si bien, como afirma Salvador Elizondo, el ateísmo místico de la India influyó en Bataille, quien quiso incorporar a Occidente «la idea de que la experiencia mística no es una experiencia de relación, sino una experiencia del Yo».¹⁶ No sólo el budismo hinayánico partió del ateísmo. Más radicales, los exponentes de la filosofía Lokayata o Charvaka en la India antigua pensaron desde el ateísmo más profundo e incluso se burlaron de los libros sagrados al asegurar que los mismos Vedas fueron escritos por «un bufón, un bribón y un demonio noctámbulo».¹⁷ Sostenían que sólo la materia existe. Cuando Bataille dice que al aceptar a Dios nace «la ilusión de una saciedad realizada más allá de nosotros, de la sed de conocimiento que existe en nosotros»¹⁸ se aproxima, hasta cierto punto, a esa visión atea del Oriente. Desde la experiencia ateológica de Bataille, el hombre completo es precisamente aquel en el que se ha abolido toda trascendencia y así nada está separado de él: es «un poco marioneta, un poco Dios, un poco loco... es la transparencia».¹⁹ Al hombre, sinsentido consciente en el mundo, no

¹⁵.- Cfr. Huberto Batis: *Estética de lo obscuro*, p. 70.

¹⁶.- S. Elizondo: "Georges Bataille y la experiencia interior". *Obras*, III, p. 276.

¹⁷.- *Sarvadarśanasamgraha* I. Citado por Juan Miguel de Mora: *La filosofía en la literatura sánscrita*, p. 101.

¹⁸.- *La experiencia interior*, p. 116.

¹⁹.- *Sobre Nietzsche*, p. 22.

le queda más que ser lo que es. El único desenlace de todo posible sentido es, pues, el sinsentido.

García Ponce, por un lado, se reconoce como totalmente ateo, pero siente una «nostalgia espantosa de no serlo»,²⁰ y por otro, acepta que su religiosidad «es un sentimiento de lo divino que es producto de mi formación -o mi deformación-, pero mi religión es el arte, la literatura, la belleza»,²¹ es decir, los valores a los que ha *consagrado* su vida. Ramón Xirau ha notado también la «fe de García Ponce en el arte», que para este filósofo conlleva una moral: el hecho de que la verdadera vida imita al arte puro.²² Para el autor de *Crónica...*, la verdadera voz del arte es lo sagrado, voz a través de la cual hallamos lo sagrado en la vida y encontramos «el verdadero sentido de nuestra permanencia en el mundo, que es el que hace posible su revelación» (AI,100). Estas ideas son confirmadas en una de sus últimas obras, *Pasado presente*, donde se califica al arte como «única religión posible» (PP,191). Por lo tanto, para este escritor intentar una obra maestra es rechazar el carácter fragmentario del mundo; «reconocer la posibilidad de un absoluto» (EM,25), idea que reafirma una y otra vez: «Al negarse la validez de la concepción religiosa del mundo, como resultado natural de la evolución de la metafísica de Occidente, el arte se convirtió en el único absoluto posible» y «Detrás de su apariencia estética la creación es búsqueda de absoluto que se sirve de lo visible» (AI,5,29). La urgencia de totalidad, de absoluto es, para García Ponce, una parte de la condición humana «en lo que tiene de más sagrado, de religioso aún como acepción laica, en tanto que el hombre quiere y siente la necesidad de encontrarse como una creación con sentido capaz de ocupar efectivamente el centro del universo sintiéndose al mismo tiempo parte de él» (RM,182). Esta tentativa por afirmarnos en el mundo, aunada por supuesto e íntimamente a la conciencia de la muerte, es lo que finalmente nos hace producir no sólo religiones y dioses, sino nada menos que toda cultura, como una respuesta ante la contingencia, ante lo abierto, ante el sinsentido del universo. Hacer posible lo imposible o, lo que es igual, hacer aparecer lo invisible, es, en particular, el logro fundamental de la creación artística. ¿Pero qué es lo "invisible"? Para el autor yucateco se trata de «Una verdad no

²⁰.- Lelia Driben y Dominique Legrand: *op. cit.*, p. 11.

²¹.- María Cristina Ribal: *op. cit.*, p. 27.

²².- Cfr. "Hacia el descubrimiento de la aventura", en: A. Pereira (ed.): *op. cit.*, p. 233.

demostrable, tienes que creer en ella sin otra arma que la fe».²³ Ya en su primera autobiografía, el autor de *Crónica...* se refirió a esa puerta llamada arte, que nos entrega «lo que sobrevive de energía pura en el mito después del inevitable proceso de racionalización implícito en el orden narrativo, y nos abre el terreno de lo sagrado» (JGP,57). Las pasadas afirmaciones nos remiten -una vez más e irremediabilmente- al ubicuo "engaño colorido", al espacio imaginario donde la razón y la irracionalidad, el espíritu y lo sagrado se manifiestan a través del lenguaje, donde la contingencia, la movilidad de la vida es plasmada en la eternidad de la representación fija. He aquí lo que yo llamaría la fe, el *Credo* de García Ponce:

No creo en la realidad más que como una fuerza que al darnos la existencia también nos desintegra si hemos de obedecer a la ausencia de sentido que la determina en tanto fuerza; creo en el poder del arte como un conjuro que utiliza la misma fuerza de la realidad para convertirla en una forma desde la que, sin que pierda sus atributos esenciales y su tendencia a la dispersión, podemos encontrarla de una manera tal que en esa misma contemplación encontramos nuestra propia coherencia (HV,10).

En *Pasado presente*, Lorenzo «sólo creía en la lectura y las posibilidades de la imaginación» (PP,56. Subrayado mío). Por último, en un texto aún más reciente, insiste el autor en que el arte «es o puede ser una religión cuya característica es no tener Dios, ni siquiera puede serlo su creador teniendo en cuenta su desaparición dentro de él. Un Dios desaparecido deja de ser Dios, a pesar de todas las comprobaciones ontológicas de la existencia de Dios que puedan recordarse» (VNA-I,110). El autor relaciona el arte con lo sagrado precisamente por la capacidad de trascendencia que la imagen artística suscita, de tal modo que lo sagrado es también parte del arte porque él lo promueve y expresa como valor y fundamento (cfr. AI,79). Particularmente, la literatura es considerada por García Ponce como una forma de autotranscendencia (cfr. VNA-II,29). La literatura se alimenta de la vida, pero a la vez, como «fenómeno espiritual» - dice Gilberto en *De anima*- «traiciona a aquello que la alimenta para que aparezca el espíritu» (DA,175), lo trascendente.

Ahora bien, como ya lo he aclarado, la pretensión de esta investigación no es permanecer sólo en la fenomenología del "engaño colorido" ni en las meras representaciones eróticas o transgresoras de las normas tradicionales morales o sociales, sino ir más allá de la representa-

²³.- Lelia Driben y Dominique Legrand: *op. cit.*, p. 11.

ción, en busca de los sentidos que la interpretación pueda otorgarnos al analizar no únicamente el "engaño colorido" como representación -ni siquiera como representación "sagrada" o "religión"-, sino también los mismos elementos representados. De tal modo, más allá del "engaño colorido", aunque -como veremos- siempre presente, adelanto que prácticamente todos los temas que se han tratado hasta ahora -la misma representación artística, el erotismo, la mirada que contempla, la transgresión, la inocencia y la pureza, la identidad del yo y la otredad, la totalidad, la impersonalidad y también la Mujer- pueden ser ubicados en el terreno de lo sagrado, de lo religioso y, lo que es más, han sido tocados por (o vinculados con) el *misticismo*, tema que trataré esencialmente en el siguiente capítulo.

El autor de *Crónica...* suele utilizar una serie de palabras y conceptos pertenecientes al discurso teológico. Es cierto que para este escritor, como para Jorge Luis Borges -a quien cita- la metafísica y la teología son «"una rama de la literatura fantástica" o sea una manera de poder usarlas y decirías aun cuando no se crea en ellas» (HV,217), lo que, como hemos visto, constituye un discurso "perverso" porque se aleja de su objetivo original y se pone al servicio del arte. Sin embargo, el uso de tal discurso se sustenta en una religiosidad atea y esto no es casual. Al referirse a Klossowski, afirma García Ponce: «El recinto sobre el que el lenguaje de la teología puede ejercerse a partir de la ausencia de Dios es el cuerpo. En ese cuerpo colocado en la vida las palabras que el discurso teológico provoca y permite encontrarán su meta» (TP,31). Al no haber centro y al no poder ser el yo un centro sustituto en cuanto a que no se puede negar la existencia del otro yo, del objeto, se pierde el centro y con él la identidad. La impersonalidad es consecuencia de esa pérdida. Ya no hay un centro fijo de la personalidad como no hay un narrador fijo en *Crónica...* En el exceso de la experiencia erótica, llevada por el camino de la lascivia extrema, la sexualidad se manifiesta como una fuerza impersonal. Al acentuar la materialidad corpórea y mostrar lo que sería el reverso del espíritu, se disuelve el yo y así se pierde el contacto con la realidad, se da lo que el autor yucateco llama «relación invertida con la mística» (RM,102), es decir perversa: la transgresión no sólo es sexual, sino también psíquica. Cabe aclarar que en personajes que llegan al delirio, a la locura, como María Elvira y Francisca Pimentel (en *Crónica...*), no hay retorno de ese desvanecimiento; no hay, pues, un contacto con el

mundo real ni con el orden simbólico que lo sustenta mediante el lenguaje. En cambio, en los otros personajes la acción se ritualiza y tras la inconsciencia se retorna a la conciencia, en un movimiento regido por el deseo y sin importar que su imaginario se mantenga. Alrededor de Mariana, en *Crónica...*, se afirma constantemente el ritual: «Estaba borracha, claro. Pero es algo más. El placer de darse en espectáculo, como si quisiera anularse a sí misma, ofenderse a sí misma y celebrarse así [...] No era nadie y era todo entonces. Un cuerpo entregado desde su absoluto desamparo a la revelación» (CI-I,17. Subrayado mío).

El artista, buscador de absoluto, hace aparecer, por su deseo, lo imposible, lo sagrado: las palabras muestran a la divinidad. En la mente de la ex alumna de un colegio de monjas, Lilliana, protagonista del cuento "Rito" -mujer que, como Pierre Klossowski mismo, descubrió que su vocación no era la religión-, aparecen aún sus viejos sentimientos religiosos, pero ahora en «escandalosa correspondencia» con su capacidad de abandono y entrega al invitado para posibilitar las "Leyes de la hospitalidad" (cfr. CC,318). Como vemos, el sentimiento religioso no desaparece: al contrario, se reafirma al desplazarse de lo metafísico a lo físico para allí, en la carne, encontrar el espíritu. Por todo lo dicho, es necesario, antes de seguir profundizando en este terreno, partir de la noción de lo sagrado que adopta García Ponce.

-ii-

Existen, como afirma Mircea Eliade, dos modos de ser en el mundo: lo sagrado y lo profano.²⁴ Mientras que, en la antigüedad, en el terreno de lo sagrado se desplegaban fuerzas, energías, en el de lo profano se manifestaban cosas, sustancias.²⁵ Al mundo de lo sagrado, cuyos diversos aspectos se presentan bajo una serie de apariencias o "hierofanías",²⁶ pertenece tanto lo "puro" como lo "impuro", lo "santo" y lo "sacrilego", la "ortodoxia" y la "herejía", Dios y lo "demoniaco", lo fasto y lo nefasto, ambas fuerzas amorales y arracionales.²⁷ Toda fuerza o energía que encarna lo sagrado es *en sí misma* dialéctica: «su ambigüedad primera se resuelve en

²⁴. - Mircea Eliade: *op. cit.*, p. 21.

²⁵. - Cfr. Roger Caillois: *op. cit.*, p. 29.

²⁶. - "Manifestaciones de lo sagrado". Cfr. Mircea Eliade: *op. cit.*, p. 18.

²⁷. - Cfr. G. Bataille: *Teoría de la religión*, p. 75.

elementos antagónicos y complementarios con los cuales relacionamos respectivamente los sentimientos de respeto y de aversión, de deseo y de temor»,²⁸ y aunque éstos tiendan a disociarse o escindirse para ser identificados con mayor claridad, tanto lo santo como lo impuro representan «los dos polos de un dominio temible».²⁹ La concepción cristiana de Dios como Amor absoluto es inexistente en la antigüedad, cuando los dioses eran todos ambiguos: terribles y amorosos, creadores y destructores; en cada uno -como sucede en la misma naturaleza- podían conciliarse los contrarios, como también ocurre en la representación de García Ponce de la Mujer analizada en el capítulo anterior. Lo profano, en cambio, «es el mundo de la comodidad y la seguridad»,³⁰ la llamada vida "ordinaria" o "normal" en el sentido de que está regida por normas y en ella lo sagrado casi sólo se manifiesta por medio de prohibiciones: lo sagrado es lo "reservado". García Ponce se apropia de estas ideas. En su ensayo "El arte y lo sagrado" afirma que «la tranquilidad es contraria al arte y aun a lo sagrado» (AI,78). Durante el periodo sagrado se suelen suspender las reglas, o una parte de éstas. Este tema llamó la atención de los autores de la Generación de Medio Siglo. Baste un ejemplo: el cuaderno púrpura de notas que le dio el señor Villaranda al narrador protagonista de *La obediencia nocturna*, de Juan Vicente Melo, se convierte repentinamente -al igual que Beatriz- en el *centro*: llega a cobrar las dimensiones simbólicas de lo sagrado porque descifrarlo significa *acceder a lo prohibido*,³¹ de ahí también que el narrador nunca encuentre a la ¿imaginaria, real, inventada o soñada? Beatriz.

En la actualidad, en una sociedad en que prevalece el individualismo y la división del trabajo, ni lo sagrado ni lo profano aparecen ligados a un orden del mundo ni, por lo tanto, puede afirmarse que el mundo de lo profano sea el de las cosas y el de lo sagrado el de las energías.³² Sin embargo, lo sagrado sigue siendo lo que provoca respeto e infunde fuerza, mientras que lo profano, a decir de Caillois, se define como

la constante búsqueda de un equilibrio, de un justo medio que permita vivir en el temor y la prudencia, sin exceder jamás los límites de lo lícito, contentándose con una dorada mediocridad [...] La salida de esa bonanza, de ese lugar de calma relativa, donde la estabilidad y la

28 - Roger Caillois: *op. cit.*, p. 33.

29 - *Ibid.*, p. 30.

30 - *Ibid.*, p. 59.

31 - Cfr. J. V. Melo: *La obediencia nocturna*, p. 153.

32 - Cfr. Roger Caillois: *op. cit.*, p. 155.

seguridad son mayores que en otro lugar cualquiera, equivale a la entrada en el mundo de lo sagrado.³³

Ese "justo medio", ese equilibrio era el que llegaron a proponer los médicos y filósofos griegos, mientras que el desenfreno, el derroche y la transgresión del tabú, de las normas, practicada ya por un grupo de "iniciados" o por una colectividad, se llevaban a cabo en el terreno de lo sagrado. Settembrini, uno de los personajes de *La montaña mágica*, de Thomas Mann -otra de las lecturas favoritas de García Ponce- llega a afirmar: «En la religión antigua, lo sagrado se confundía con frecuencia con lo obsceno», aseveración que confirma Hans Castorp más adelante: «Lo obsceno y lo sagrado no era [...] más que una sola y misma cosa».³⁴ Precisamente uno de los reproches de Georges Bataille hacia Hegel es que este filósofo redujo el mundo al mundo profano al negar el mundo sagrado en su totalidad: «la construcción de Hegel es una filosofía del trabajo, del "proyecto"». ³⁵ Si el valor del proyecto reside en los resultados, el sacrificio, en cambio, posee un valor en sí mismo,³⁶ a pesar de que la salvación o el bien que se adquirirá con el sacrificio constituya un proyecto. En el mundo profano, la ley, el sistema, funda el orden de los individuos (o seres discontinuos, para adoptar el término de Bataille). Las transgresiones de la ley -por ejemplo, lo que Mann llama "obsceno"- están entonces vinculadas a la *continuidad del ser* en el mundo sagrado, aunque tales transgresiones estén -como ocurre en la obra de García Ponce- *limitadas* o sujetas a reglas,³⁷ como también ocurre en el juego. Hoy en día, prácticamente todas las manifestaciones de lo sagrado se han hecho *íntimas* en el sentido de que no son compartidas necesariamente por todos. En otras palabras, la transgresión de las normas sociales o morales de conducta se lleva a cabo en la *intimidad* del mundo sagrado, una intimidad que quiere ser «intimidad indistinta», concepto al que alude Bataille cuando habla del hombre arcaico como ser inmanente al mundo, como ser ajeno a la individualidad. Por ello también este escritor asocia a la intimidad con la muerte: la intimidad de las cosas es la muerte y la

³³.- *Ibid.*, p. 158.

³⁴.- *La montaña mágica*, pp. 257 y 330.

³⁵.- *La experiencia interior*, p. 89. Cfr. también *El culpable*, p. 118, donde Bataille afirma que Hegel «ha suprimido la suerte -y la risa».

³⁶.- Cfr. *La experiencia interior*, p. 145.

³⁷.- «El mundo sagrado -dice Bataille- se abre a transgresiones limitadas». *El erotismo*, p. 95. Cfr. también p. 93.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

desnudez es asumida como "la muerte" bella.³⁸ Por lo mismo, como ya se había indicado, la esencia de la religión es la «búsqueda de la intimidad perdida».³⁹

En la antigüedad el derroche, el exceso, era motivado por una promesa de ganancia, por un bien futuro, mientras que en la "ateología" de Bataille sólo subsiste el sinsentido y en García Ponce sólo adquiere sentido como representación artística. Pero independientemente de los propósitos primitivos de la fiesta o del carnaval -volver al caos para así regenerar la vida, despedirse de todos los despojos emanados del orden establecido y ceder el sitio a un mundo, a un tiempo, a un orden nuevos, que emergerán, como *in illo tempore*, del caos-, el ritmo de la fiesta y el de la vida "normal" no dejan de ser distintos, y a la primera se le considera frecuentemente como parte del reino de lo sagrado. Si bien es cierto que hoy en día los servicios públicos no pueden interrumpirse y la división del trabajo se mantiene, es válido todavía el hecho de que «la economía, la acumulación, la medida, definen el ritmo de la vida profana; la prodigalidad y el exceso, el de la fiesta, el del intermedio periódico y exhaltante de la vida sagrada».⁴⁰ Tanto la fiesta como el sacrificio, aunque hoy no resulten ser sino un "eco agónico", un simulacro de los antiguos despilfarros, pertenecen a ese tiempo sagrado en que el hombre y la mujer se salen del ritmo cotidiano u ordinario de la vida del trabajo y del deber, en que se pasa a un estado donde sólo se consume y los participantes consumen su energía y su vitalidad. La misma relación sexual posee la naturaleza de la fiesta como comunicación.⁴¹ En un ensayo de Klossowski sobre el comportamiento de las damas romanas -citado por García Ponce- se analiza la costumbre de estas damas durante los Juegos Escénicos, donde hallaban un pretexto de origen religioso para cometer excesos sexuales mientras eran contempladas por un público (VNA-II, 163): he ahí un ejemplo de la intimidad recuperada. De igual modo -siempre obsesionado por este tema-, cuenta el autor de *Inmaculada...* que en la novela *Los demonios*, de Heimito von Doderer, aparece un documento, supuestamente del siglo XVI, del que se deduce que las brujas -elemento sagrado excluido por el cristianismo- eran en realidad hermosas mujeres raptadas

³⁸.- Cfr. *Lo imposible*, p. 63.

³⁹.- G. Bataille: *Teoría de la religión*, p. 60.

⁴⁰.- Roger Caillóis: *op. cit.*, p. 138. Subrayado del autor.

⁴¹.- Cfr. G. Bataille: *El erotismo*, p. 288.



por los señores feudales para saciar sus deseos y luego entregarlas a sus sirvientes para espiar lo que éstos hacían con ellas, en un acto de voyeurismo (cfr. AD, 48). Evidentemente, considerar a esas mujeres como brujas era un pretexto de los señores para poseerlas sexualmente.

Hoy en día lo sagrado se ha hecho más subjetivo y la fiesta, como advierte Bataille, no es un verdadero retorno a la immanencia, sino la conciliación amistosa de diferencias, de individualidades. Esto se debe a que el hombre ha perdido e incluso rechazado la «intimidad indistinta»,⁴² la pertenencia esencial al mundo. Un ejemplo sería Don Juan. Para Bataille Don Juan Tenorio es precisamente una «encarnación personal de la fiesta, de la orgía feliz, que niega y derriba divinamente los obstáculos».⁴³ Es esa «orgía feliz» en la que viven la mayoría de los personajes de García Ponce, sin restringir o limitar toda manifestación sexual, llámese o no "donjuanismo" o "promiscuidad". No obstante es la *intimidad* el verdadero terreno de lo sagrado en la narrativa de Juan García Ponce, y dentro de esa intimidad emerge otra hierofanía: la expresión de la libre y espontánea sexualidad, sin deliberadas pretensiones de reproducción -como, en general, la del adolescente- en el erotismo. Dice Bataille en el "Prefacio" a *Madame Edwarda*: «las prohibiciones más comunes recaen unas sobre la vida sexual y otras sobre la muerte, de tal manera que una y otra forman un *dominio sagrado* que emana de la religión».⁴⁴

Como hemos visto anteriormente, las protagonistas de la narrativa de García Ponce pueden vincularse con lo que Rilke denomina lo "Abierto" como absoluta incertidumbre:⁴⁵ ellas huyen de la "seguridad" y, en ese sentido, se separan del mundo establecido, cotidiano, "normal", lleno de prohibiciones -el mundo "profano" de los seres discontinuos- a fin de abrirse y penetrar en el mundo de lo sagrado, en el vértigo dionisiaco que aparece en el exceso de sexualidad del erotismo, en la misma orgía, que es, a decir de Bataille, el aspecto sagrado del erotismo,⁴⁶ donde cada participante *niega* la individualidad de los otros. En *Crónica...* María Inés se encontraba encasillada en el orden matrimonial: los mismos "desórdenes" consustanciales a la actividad sexual se hallaban *organizados* en la vida conyugal, pero la mujer, al abrirse y convertirse en

⁴².- Cfr. G. Bataille: *Teoría de la religión*, pp. 59 y 60.

⁴³.- *La experiencia interior*, p. 86. Subrayado mío.

⁴⁴.- G. Bataille: "Prefacio" a *Madame Edwarda*, p. 20. Subrayado mío.

⁴⁵.- Cfr. Maurice Blanchot: *El espacio literario*, p. 127.

⁴⁶.- Cfr. *El erotismo*, p. 179.



Mujer, se lanza al desorden de la orgía. Al convertirse en Mujer, con toda la ambigüedad y conciliación de contrarios que esta experiencia conlleva, la mujer abandona lo profano para entrar en el terreno de lo sagrado, del espíritu e incluso de lo divino, lo cual es también -en García Ponce- el terreno de la representación artística: la "religión" de García Ponce es el "engaño colorido", el espacio imaginario. El erotismo, así como cualquier otro tipo de *ritual*, no dejen de serlo como *representaciones*. Es evidente que el erotismo en García Ponce se convierte en arte, en representación y, como tal, en elemento indispensable de su universo sagrado. De tal modo, en una entrevista afirma el escritor que en *Crónica... el erotismo*

tiene un doble papel. Por un lado, integra a Mariana-María Inés como parte, como expresión de lo sagrado; pero por otro lado, las desintegra también y las convierte en puro simulacro de lo sagrado, en representación de lo sagrado, en amazonía mediante el cual se hace evidente lo sagrado, pero que no es lo sagrado, sino sólo su representación. Entonces yo aspiro a que sean las dos cosas: una forma de desintegración y una forma de *revelación de que nada de lo que es verdad es verdad*. Esto, después de todo, es la base de la novela.⁴⁷

La escritura se convierte en una *revelación* progresiva del "engaño colorido", que se da a través de la contemplación. Este "engaño colorido" no es, sin embargo, algo sobrenatural, sino una manifestación, un sentimiento o una toma de conciencia. Para Octavio Paz, si bien el acto poético se halla en la zona de lo sagrado y que poesía y religión son *revelación* y brotan de la misma fuente,

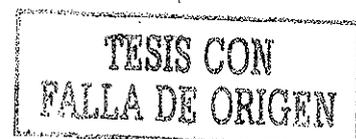
la palabra poética se pasa de la autoridad divina. La imagen se sustenta en sí misma, sin que le sea necesario recurrir ni a la demostración racional ni a la instancia de un poder sobrenatural: es la revelación de sí mismo que el hombre se hace de sí mismo.⁴⁸

En *Crónica...*, al revelarnos el "engaño colorido", García Ponce se centra en una función metaliteraria que nos revela los mecanismos de la escritura, todo aquello que produce la verosimilitud. Pero -y aquí damos un paso- lo que nos *revela* el "engaño colorido" en sí posee implicaciones religiosas y místicas, de modo que el terreno de lo metaliterario se torna metafísico.

La palabra sánscrita *mâyá*, que, como ya hemos visto, a menudo es traducida por "ilusión", significa más precisamente «los medios esenciales de la manifestación de un mundo de apariencias -cuantitativo, y en este sentido "material"- por las que podemos ser iluminados o extra-

⁴⁷.- Marimón / Castro: *op. cit.*, p. 15. Subrayado mío.

⁴⁸.- *El arco y la lira. Obras completas*, 1, p. 148.



viados según el grado de nuestra propia madurez». ⁴⁹ *Máyá* es la realidad contingente, ilusoria, que aparece en nuestro entorno; por lo tanto, la auténtica realidad está *en otro lado*, más allá del mundo físico o de la naturaleza. Para el budismo hinayánico todas las realidades compuestas están vacías: carecen de persona y de sustancia. El budismo mahayánico va más lejos al afirmar que las realidades no sólo están vacías de sí, sino también de elementos. Por lo tanto «aquél que distingue la multiplicidad de los elementos y los considera como "reales", se encuentra prisionero de la ilusión (*máyá*), ya que la verdadera realidad está más allá de toda dualidad y no puede ser aprehendida tal y como es sin haberse liberado de la multiplicidad de los conceptos, que manifiestan las apariencias ilusorias de las cosas». ⁵⁰ Lo que en *El arco y la lira* Octavio Paz califica como la "otra orilla" (*Mahaprajnaparamita*) es en verdad un acto intuitivo de alta sabiduría por medio del cual puede aprehendarse la realidad tal y como es para acceder así a la doctrina de la vacuidad (*sunyata*). Para Paz, muy vinculado con el Mahayana, los ritos de iniciación o de tránsito están destinados a cambiarnos, a hacernos *otros*. El salto a la "otra orilla" como un escape del mundo objetivo, de la realidad contingente y azarosa es entonces una experiencia mística. ⁵¹ En la "otra orilla" se abandona el tiempo mecánico, lineal, para penetrar en la atemporalidad que implica la consecución (y, por lo tanto, la anulación) del deseo en la intimidad. Pasar a la "otra orilla" es el salto por el que se superan los propios límites. Esta idea de superación es constante en *Así habló Zaratustra*, de Nietzsche.

Pero desde los inicios de la filosofía hindú «la *máyá* era la magia por excelencia, y los dioses, en la medida en que eran "creadores", eran los *máyín*, los "magos"», ⁵² los creadores del tiempo y del espacio, de la "realidad". En sus "Sentencias y vocablos oscuros" a la *Agonía del Tránsito de la muerte*, afirma Alexo de Venegas, místico español del siglo XVI: «La figura deste mundo dice el apóstol que pasa; porque el estado de los hombres es más estado de representación que estado de veras, y pasa con el tiempo que pasa...». ⁵³ Si para el místico hindú o cristiano la creación es engañosa *porque* la verdadera realidad se halla en la comunión con Dios,

⁴⁹ - Ananda K. Coomaraswamy: *Hinduismo y budismo*, p. 20.

⁵⁰ - Paul Poupard (dirección): *Diccionario de las religiones*, p. 1693.

⁵¹ - Cfr. Octavio Paz: *El arco y la lira. Obras completas*, 1, p. 135.

⁵² - Mircea Eliade: *Metistófeles y el andrógino*, p. 241.

⁵³ - Citado por Domingo Ynduráin (ed.), en su "Introducción" a San Juan de la Cruz: *Poesía*, p. 74.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

en la fusión sustancial con lo Absoluto, en la totalidad o en el vacío...; en fin, *en otro lado*, para el "religioso" García Ponce ese *otro lado* o la "otra orilla" es precisamente *máyá*, pero como magia que intemporaliza, como *Arte*, como "engaño colorido" o reino de lo imaginario, asistemático y abierto -como la Mujer- a todas las posibilidades. La representación entra en el terreno de lo "reservado", de lo sagrado, pues se contrapone a lo común de la realidad contingente. El lector o espectador que contempla el arte experimenta la *continuidad del ser* porque sale de sí mismo y se hace *otro*, entra *en otro lado*, como -en el ritual- penetramos en un tiempo sagrado, o en el amor nos continuamos en el *otro*. Dice Bataille que el deseo mueve tanto al santo como al hombre del erotismo,⁵⁴ pero también al artista, al creador, al productor de "engaños coloridos", de espacios imaginarios donde se derrocha la palabra y el pensamiento al ser convertidos, como quiere Paul Valéry, no en "palabra inmediata" o "útil", que es la palabra que muere -como la que pronunciamos al pedir un objeto en una tienda-, sino en "palabra esencial",⁵⁵ en la palabra creadora, literaria. Ya se ha dicho que para García Ponce el arte es inútil, y en esto coincide con Blanchot:

en el mundo, las cosas son *transformadas* en objetos a fin de apoderarse de ellas, utilizarlas, hacerlas más seguras en la firmeza visible de sus límites y la afirmación de un espacio homogéneo y divisible, pero en el espacio imaginario, son transformadas en lo inasible, fuera de uso y de la usura, no nuestra posesión sino el movimiento de la desposesión que nos despoja de ellas y de nosotros, no seguras: unidas a la intimidad del riesgo, allí donde ni ellas ni nosotros estamos al abrigo, sino introducidos sin reserva en un lugar donde nada nos retiene.⁵⁶

Esta experiencia interior, íntima, nos conduce, sin dudas, a *otro lado*. En otras palabras, en García Ponce es equivalente el mundo sagrado al "engaño colorido", a la "otra orilla" y éstos a la intimidad.

Además de todo esto, las representaciones creadas por García Ponce poseen *en sí mismas* un sentido deliberadamente *ritual*, ya que no sólo revelan lo *sagrado* del "engaño colorido" o la intimidad del mundo erótico, sino que el tiempo se detiene con la reiteración de las imágenes o situaciones. El autor de *Crónica...* sigue las huellas de Pavese, cuyas obras de plenitud -cita

⁵⁴.- Cfr. *El erotismo*, p. 351.

⁵⁵.- Cfr. Marcel Raymond: *De Baudelaire al surrealismo*, p. 25.

⁵⁶.- *El espacio literario*, p. 131. Subrayado del autor.

García Ponce- «tienden a abandonar la anécdota en favor de lo ritual» y se sostienen básicamente «por una serie de ritmos interiores y revelaciones» (CRU,310). Ya en *Figura de paja* (1954), donde es clara la lectura de Pavese, se afirma el sentido repetitivo, ritual de la vida, donde todo parece obedecer a un ritmo natural, donde las estaciones pasan «siempre iguales y siempre diferentes» (NB,49). Lo que el autor yucateco dice de Thomas Mann puede también aplicarse a sus obras, en las que la vida «se traslada al terreno del mito y se convierte en sagrada repetición de un rito eterno» (CRU,335). El mismo Mann definía al mito como una verdad eterna y la contraponía a la verdad empírica, que puede cambiar día con día, mientras que el mito está más allá del tiempo.⁵⁷ Los personajes en torno a la mítica Mujer reencuentran la intimidad en el rito: una intimidad recuperada en la salida del mundo de las cosas útiles y separadas para adentrarse en lo sagrado y anular así el tiempo. En *Inmaculada...* son muy claras estas ideas cuando Miguel asegura que ni Tomás ni él viven en el presente, sino en sus *secretos*, y, ante la interpretación de tal palabra como “nostalgia del pasado” por parte de Ernesto Mercado, la negativa de Miguel es contundente: «No tenemos nostalgia del pasado, no podemos tener nostalgia del pasado: *estamos fuera del tiempo*. Si algo tenemos del pasado inmediato y hasta del presente es el placer de entregar nuestros gustos sólo a los que se deciden a ello» (I,263,264. Subrayado mío). El placer, en su inutilidad, se olvida del tiempo para eternizarse: una felicidad, un goce perpetuo. Para Pierre Klossowski «sólo la divinidad es feliz con su inutilidad», y esta inutilidad está muy vinculada con la amoralidad que, para Klossowski, «está implícita en la función de los mitos».⁵⁸ Como el arte, los mitos participan de esa inconciencia de las contradicciones que pueden entrar en juego en las representaciones. El mismo acto de escribir es para García Ponce, un acto *ritual* (cfr.PLA,164), de tal modo que en la intimidad escapa con la escritura de ese mundo de cosas útiles y discontinuas. Como vemos, García Ponce realmente vive *su* religión, al grado de afirmar: «probablemente el único rito que nos queda es el arte».⁵⁹ El rito artístico, el arte mismo, para Bataille, es deseo de anular el tiempo y, por tanto, deseo de anular el deseo, pero subsiste la repetición que eterniza: «En el arte, el hombre vuel-

⁵⁷.- Citado por Rollo May: *La necesidad del mito*, p. 29.

⁵⁸.- *El baño de Diana*, pp. 17 y 77.

⁵⁹.- Lelia Driben y Dominique Legrand: *op. cit.*, p. 11

ve a la soberanía (a la instancia del deseo) y, si bien en primer lugar es deseo de anular el deseo, apenas ha alcanzado sus fines y ya es deseo de reavivar el deseo».⁶⁰

El arte, la literatura erótica del autor de *Crónica...* es entonces un rito que pretende apresar, *intemporalizar* el acto extático que se opera durante el *misterio* de la sexualidad humana, *demasiado humana* y por ello erótica. En este autor subsiste el prurito de reiterar, con la escritura, la inefabilidad luminosa que encierra la experiencia del erotismo. Pero para actualizar dicha inefabilidad, dicho misterio -por más humano o ajeno a lo sobrenatural que sea-, es necesario el *rito*. El erotismo se convierte en representación por medio de un acto ritual que debe repetirse incansablemente, para que mantenga su carácter sagrado, separado y en contraposición con lo útil, con lo moral, con lo profano o común. Si la sexualidad humana está limitada por prohibiciones y normas, el terreno del erotismo ritualizado, ceremonial, es el de la transgresión de dichas normas: pertenece al reino de lo sagrado. La transgresión se manifiesta sobre todo en el erotismo en cuanto sexualidad *ajena* a los fines reproductivos de la "norma" y en cuanto a la negación de un orden matrimonial donde sólo cabe la pareja marido-mujer, que implica la posesión personalista de un objeto erótico. En la narrativa de García Ponce no hay rituales desacralizados, sino la *sacralización del íntimo erotismo como transgresión del orden del trabajo y del matrimonio por medio del rito en el seno de la representación artística o "engaño colorido"*. Al convertir al sexo -expresión de la materialidad, de la mera corporeidad y del instinto animal- en un acto de la imaginación, en un acto *ritual*, obsesivo, repetitivo a lo largo de su obra, García Ponce lo espiritualiza, lo hace trascender, y lo sacraliza. En la sexualidad ritualizada, cíclica, se regulan las apariencias puras de los cuerpos, que adhieren al Deseo y así se hace a un lado la ética para evocar la superioridad de la *estética*. El nexo obediencia-inocencia de la Mujer-hierofanía forma parte del ritual. Como en muchos poemas de Baudelaire, la saturación de sensualidad *espiritualiza*. Es claro que en los últimos versos de *Correspondances* los perfumes, que poseen la expansión de las cosas infinitas, *chantent les transports de l'esprit et des sens*.⁶¹

⁶⁰.- G. Bataille: *La experiencia interior*, p. 65.

⁶¹.- *Les fleurs du mal*, p. 63.

En efecto, «la saturación de la intensidad sensual traspasa el dominio de la sensualidad y llega a su opuesto»,⁶² es decir, en la plenitud de los sentidos se perfila la vacuidad, el éxtasis.

El baudeleriano José Juan Tablada, en su poema "Misa negra" (1893), sacraliza la figura femenina al «ungir de Diosa» su hermosura durante el ritual erótico, ajeno a la reproducción, y donde el ara es el pecho de la mujer y su alcoba la capilla. Debemos recordar que la misa negra no sólo es un ritual cuyos orígenes se hayan tanto en diversos rituales paganos excluidos y satanizados por el cristianismo oficial como -seguramente- en ciertos ritos del gnosticismo "libertino", sino que también ha sido interpretada -ya excluidos esos rituales del seno de la religión oficial- como una parodia de la misa, y por ello a fines de la Edad Media se le calificó de "negra": todo se hace al revés y, además, se le rinde culto a la sexualidad improductiva: se trata de una transgresión, de una parte del terreno de lo sagrado o de lo que Bataille designa como "sagrado impuro", pero que el cristianismo arrojó al terreno de lo profano, lo que significa -en el plano del erotismo- que al rechazar el aspecto erótico de la religión, los hombres la convirtieron en una moral utilitaria.⁶³ El sentido de ritual erótico sagrado es evidente en las dos últimas estrofas del poema de Tablada:

Quiero en las gradas de tu lecho
doblar temblando la rodilla...
Y hacer el ara de tu pecho
y de tu alcoba la capilla.

Y celebrar ferviente y mudo,
sobre tu cuerpo seductor
¡lleno de esencias y desnudo,
la Misa Negra de mi amor!⁶⁴

El "Quiero" del primer verso citado implica la voluntad de satisfacer un deseo, el cual se dirige -como en García Ponce- hacia una intemporalidad o, mejor, atemporalidad: «Quiero que me cojan todo el día y toda la noche», dice Mariana (CI-I,11). El movimiento del deseo es entonces hacia la eternidad que implica todo rito. En palabras de Borges: «El estilo del deseo es la eternidad».⁶⁵ Pero esta eternidad es la eternidad del placer, como dice Nietzsche: «todo placer

⁶². - L. Bersani: *Baudelaire y Freud*, p. 45.

⁶³. - Cfr. G. Bataille: *Las lágrimas de Eros*, p. 85.

⁶⁴. - José Juan Tablada: "Misa Negra". *Obras completas*, I, p. 270.

⁶⁵. - *Historia de la eternidad*. *Obras completas*, I, p. 364.

quiere eternidad [...] Quiere profunda, profunda eternidad» y «el placer se quiere a sí mismo, quiere eternidad, quiere retorno, quiere todo-igual-a-sí-mismo-eternamente». ⁶⁶ Hay un momento en *El libro* en que el placer envuelve tanto a la pareja Marcela-Eduardo, que les infunde vida dentro y fuera del mundo, logra apartarlos de la contingencia de este mundo y hace incluso que la ignoren «al perderse a sí mismos» (NB,363). Para Marcuse, la sexualidad bajo condiciones no-represivas se transforma en un Eros que tiende a *eternizarse* y así aumentar las gratificaciones en todo el campo de la vida, incluyendo el trabajo. La actitud *erótica* de Nietzsche es, para Marcuse, la posición central con la que la doctrina del Eterno Retorno obtiene todo su significado. ⁶⁷ El «quiero», el deseo de Mariana al inicio de *Crónica...* es por el *eterno retorno del placer* y, como tal, el aniquilamiento del tiempo, como ocurre en el arte. Por ello Marcela y Eduardo, en el momento antes aludido, son comparados por el narrador con «personajes de un libro» (NB,363). Como Pierre Klossowski, García Ponce es monomaniaco, monomanía que consiste en la variación infinita de una misma situación o escena: se regresa al inicio.

El eterno retorno del placer, o mejor, de la dialéctica Deseo-placer, es expresada a menudo en la novelística de García Ponce. En una carta, Anselmo afirma, utilizando un vocabulario religioso: «Hay una *plenitud* en ser parte de un rito y gozar por completo de ese conocimiento. Las conversaciones entonces sólo facilitan una indispensable *continuidad*. Lo importante ocurre en otro lado. Y Mariana es el centro, la oficiante y el *objeto del culto*» (CI-I,106. Subrayados míos). Acercémonos más a la imagen del rito.

-iii-

En el movimiento de la vida -y no sólo en la imagen artística- se anula el tiempo a través de la inmovilidad que se da por medio del ciclo, de la repetición ritualista: «*El rito es repetitivo en su ritmo*. La vida es pulsación y el rito, si bien es la urgencia activa de la vida, reproduce la ley biológica de los ciclos naturales, en tanto que "eterno retorno"». ⁶⁸ Si sólo la repetición en la naturaleza confiere, como dice Mircea Eliade, una *realidad* a los acontecimientos y a causa de la

⁶⁶.- *Así habló Zaratustra*, p. 313 y 427.

⁶⁷.- Cfr. *op. cit.*, pp. 133, 134, 229 y 230.

⁶⁸.- Paul Poupard (director): *op. cit.*, p. 1527. Subrayado del autor.

repetición el tiempo está suspendido o atenuado,⁶⁹ el Eterno Retorno -o, como dice Deleuze, el «círculo siempre descentrado para una circunferencia excéntrica»⁷⁰- del rito erótico en la obra de García Ponce, que siempre se inaugura con la *contemplación*, constituye una dimensión de organización cíclica y excéntrica -cuyo centro (la Mujer) se desplaza- en que la *mimesis* y los juegos infinitos de analogías y coincidencias son parte de un mundo íntimo donde los personajes buscan *liberarse del tiempo*. En una carta de Anselmo, en *Crónica...*, este personaje, al referirse a la imagen del Pabellón de Oro ardiendo por entero -imagen que sin dudas nos remite a la novela de Mishima-, afirma que este Pabellón arde una y otra vez, exactamente igual, «con lo cual se anula el tiempo no a través de la inmovilidad, sino de la repetición» (CI-I,480). De igual modo, en el cuento "Rito" García Ponce trata las "Leyes de la hospitalidad" de una forma obsesiva, repetitiva, y donde incluso la presencia constante del tocadiscos, del disco girando y de las canciones que se repiten una y otra vez nos dan una clara idea de la ubiuidad del rito en la narrativa de este autor. En particular, el rito erótico mantiene su autenticidad y por ello también la angustia o el conflicto violento con la exterioridad -salvo en algunos pocos personajes- es inexistente. Incluso los "rituales iniciáticos" de mujeres como Paloma -que se inició sexualmente con su tío- o Inmaculada -que lo hizo en la casa de muñecas con Joaquina-, las llevaron hacia un deseo incontenible de prolongar el mismo deseo. En una ocasión Berta le dice a Inmaculada: «Sé que provocas repeticiones, aunque no las consideres repeticiones» (I,194). El *principio del placer* es imperante y la angustia, que Kierkegaard asocia con la nada, es sustituida por el vitalismo como derroche de energía sexual que se ofrece al Arte.

Sólo el ritual es capaz de un milagro: hacer visible lo invisible; sólo el ritual puede retrotraernos para actualizar y hacer presente el pasado mediante la reiteración de su apariencia. Al hacer presente el pasado, la idea del tiempo como linealidad es abolida y el autor yucateco asume la concepción cíclica del Eterno Retorno, que para Klossowski es una nueva versión de la fatalidad: la del *Círculo vicioso*, que suprime el comienzo, el fin, el sentido: «el comienzo y el fin se encuentran para siempre confundidos uno con el otro».⁷¹ Esto es asociado por el escritor fran-

⁶⁹ - Cfr. Mircea Eliade: *El mito del Eterno Retorno*, p. 64.

⁷⁰ - "Klossowski o los cuerpos-lenguaje". *Op. cit.*, p. 300.

⁷¹ - *Nietzsche y el círculo vicioso*, p. 40.

cés con el cuerpo, que ya no es en tanto propiedad de un yo, sino como lugar de impulsos, los cuales son circulares, van y vienen.

Para García Ponce incluso el artista es un *eterno recreador* de mitos, un depósito que resuscita la tradición y reforma al origen, por ello en el Arte no hay linealidad ni progreso ni puntos muertos, sino un «continuo renacimiento» (AI,76). Alberto Ruy Sánchez percibe la obra de García Ponce como un «continuo retorno, la constante reencarnación del alma de lo mismo en el cuerpo de lo otro». ⁷² La anulación de toda linealidad y, por ende, de todo progreso, de todo futuro, es rito, y el artista está inmerso en el rito de la creación. En *Crónica...*, afirma el «espíritu de la narración»: «Los gestos en los que se manifiesta el rito deben hacer posible, siempre, una y otra vez, como desde el principio, el *milagro que evocan a través de la repetición*. Este es mi cuerpo y ésta es mi sangre» (CI-II,107. Subrayado mío), como se afirma en la dramatización de la Última Cena que se representa en la misa.

El rito es, como todos sabemos, la actuación, la puesta en escena, la *representación* del mito -sobre todo (y a eso me referiré más adelante) de la muerte de un dios-, entendiendo la palabra "mito" como la explicación simbólica de una verdad primordial o realidad cualquiera, pero también como «una forma de dar sentido a un mundo que no lo tiene». ⁷³ Ya hemos analizado el Deseo como entidad mítica en García Ponce. El Deseo *explica* el surgimiento de la humanidad y le da un sentido: todo se origina gracias a él, incluso ese otro mito: la Mujer (con mayúscula). La misma creación artística -recordemos- es explicada -en *Crónica...*- como producto del *deseo sexual del autor*. El rito erótico nos lleva nuevamente al Deseo -que nos arroja *fuera* de nosotros- y lo multiplica.

El tiempo no puede domar a las divinidades porque ellas pertenecen a un tiempo mítico y *son* en el tiempo mítico. Una religión, sin importar que sea deísta, politeísta o atea, no se reduce a un conjunto de creencias, pues siempre entraña prácticas *rituales* que nos ofrecen su verdadero carácter y nos conducen a la atemporalidad. Así, en la misa se retorna a los *comienzos* del cristianismo porque con el misterio de la *transustanciación de las especies* se anula el tiempo en la escena y se opera la repetición -lo más exacta posible- que nos muestra la imagen de la

⁷².- " Voyeurismo y contemplación en *De anima*", en: A. Pereira (ed.): *op. cit.*, p. 197.

⁷³.- Rollo May: *op. cit.*, p. 17.

Última Cena. La presencia de los *comienzos* o el pasado hecho presente sólo puede lograrse mediante su realización en el ritual, el cual nos lleva a un olvido del presente (profano) como sucesión temporal, es decir, a un *olvido del tiempo*.

Por ello la importancia de las imágenes en García Ponce, que se manifiestan de muchas maneras -desde la misma escritura hasta ciertas instancias artísticas como la fotografía, el cine o la pintura-, va más allá de la simple representación plástica o escenificación: las imágenes, por un lado, nos otorgan la seguridad del rito frente a la constante y dolorosa irrupción del azar y de la contingencia; las imágenes ofrecidas al Arte o apresadas por éste intemporalizan las efímeras y fugaces acciones humanas, las petrifican y transportan en el tiempo y en el espacio para hacerlas también susceptibles de acceder a la universalidad de lo atemporal y de lo mítico. Y es precisamente la imagen de la Mujer apresada, a quien todos pueden mirar, a quien todos pueden tocar, de quien todos -incluso otras mujeres- pueden participar, la que simboliza el escape irracional hacia lo *sagrado* desde lo concreto y lo palpable de la experiencia erótica. El mito es la Mujer porque, como lo ha advertido Roger Caillois, se debe tomar en cuenta de que a menudo el rito y el mito están unidos indisolublemente: el rito *realiza* al mito,⁷⁴ que siempre será de carácter sagrado. Como ya lo dije, cualquier objeto puede ser sagrado, pues ello no depende de sus cualidades intrínsecas, sino de la energía religiosa que le infunde la conciencia por medio del ritual. La *Roberte* de Klossowski vale, para García Ponce, de un modo semejante al *Eterno Retorno de lo Mismo*, de Nietzsche (cfr. HV, 480), afirmación también válida para la Mujer que he analizado. El mito muestra al *logos*, le otorga nuevamente un centro, que en Klossowski y en García Ponce es *Roberte* y la *Mujer* respectivamente, la *Mujer* como signo único, pero cambiante, ilimitado. La *Mujer* en el arte de García Ponce se convierte en una especie de *Absoluto* o *Ser en sí*, un *Alma Universal*, un centro, una *Totalidad* no limitada e incognoscible, que se traduce también en *divinidad* donde los individuos (divididos, discontinuos) quieren reabsorberse para ser *Uno* al transformarse en *Ella* al mismo tiempo que todos se transforman en *Arte* por medio del ritual de la creación. «Dios ha muerto -dice García Ponce-. Es necesario crear nuevos dioses. En la obra de Klossowski ese dios es una diosa y lleva el nombre de *Roberte*.

⁷⁴.- Roger Caillois: *Le mythe et l'homme*, p. 30.

Pero para imponer a esa diosa es indispensable el arte, un arte [...] que tiene que borrar los límites entre ficción y realidad y hacerlos intercambiables para lo cual tiene también que destruir toda identidad personal» (HV, 465, 466). En *Pasado presente*, se dice de la figura de Geneviève: «tan sensual en su inocencia, tan fuera del tiempo como la de una diosa» para enseguida dejar toda comparación y afirmar: «Esa diosa»... (PP, 165). Para comprender mejor estas ideas, es necesario reflexionar sobre las relaciones a todo nivel que externan dos propuestas religiosas: la hinduista y la judeocristiana, para así comprobar cómo la concepción de Garofa Ponce de la divinidad (y también del erotismo) se halla más vinculada a la primera que a la segunda, suprimiendo, claro está, toda finalidad metafísica, ontológica, moral o extraterrenal y colocando tal finalidad en el seno del Arte. No hay que olvidar, además, que, como dice Bataille, «el cristianismo, oponiéndose al erotismo, condenó a la mayor parte de las religiones. En un sentido, la religión cristiana es quizás la menos religiosa».⁷⁵

-iv-

Toda religión define a Dios y a los hombres, así como la *relación* de éstos con aquél y de éstos entre sí. En la concepción hebrea, heredada por el cristianismo, aparece el *amor al prójimo*, siendo el prójimo un *cuerpo separado* de nosotros: la expresión hebrea *cara a cara* es precisamente encontrarse frente a un ser que reconocemos como a una *unidad separada*, discontinua, como a un *otro*. En ambas religiones, las relaciones entre el hombre y su Dios, así como entre los individuos, son *personales*:⁷⁶ para el pensamiento semítico -concretamente el judaísmo y el cristianismo primitivo- existe una *separación*, un abismo esencial e inmenso entre Dios (que es creador, Padre y ente personal) y sus criaturas. Dios, como podemos constatar al leer el *Génesis*, crea *fuera de sí*; ningún tipo de *fusión* o *unión sustancial* con el Absoluto resulta factible. La única vía para cerrar el abismo esencial es por medio de la *unión mística* expresada en los textos cabalísticos, o de la *comunión*, lo cual presupone una iluminación, un descenso de

⁷⁵.- *El erotismo*, p. 49.

⁷⁶.- Cfr. Denis de Rougemont: *Les mythes de l'amour*, p. 14.

la gracia otorgada por Dios a los hombres. Lo que Bataille llama "erotismo sagrado" es en estas religiones "divino" porque se reduce al amor a Dios, y el ser amado es la verdad del Ser.

En el judeocristianismo, pues, no sólo existe una *separación* entre Dios y sus criaturas, sino también una *diferencia* infinita y esencial. Dios es personal -discontinuo- y por ello se peca cuando se le ofende. Aun así, a la unión con Dios se le llama *unio mystica* y es algo en lo que, curiosamente, coinciden todos los místicos del mundo que pretenden una fusión sustancial, incluso los místicos judíos que siguen la *Cábala* y los místicos sufíes, que se contraponen a la ortodoxia musulmana; sin embargo, en el cristianismo seremos juzgados al final de los tiempos porque sólo hubo participación de Dios, no una *fusión total*. Al respecto, es sintomático que en *Crónica...* Anselmo afirme (en una carta) que «el cristianismo está contra la experiencia mística, diga lo que diga. Eckhart tanto como san Juan de la Cruz o santa Catalina de Siena serán siempre *heréticos*» (CI-I,484. Subrayado mío). La misma iglesia hace lo posible por mantenerse alejada de las vivencias místicas, ya que éstas son esencialmente personales y, según los inquisidores, podían conducir a doctrinas muy peligrosas. El mismo Juan de la Cruz fue denunciado varias veces ante los tribunales como uno de los llamados "alumbrados",⁷⁷ herejía de la que hablaré en el último capítulo.

El amor a Dios no implica éxtasis ni disolución total en Dios como tampoco el amor al *prójimo* implica la pretensión de fusionarse con el *otro* o ser el *otro*, sino sólo amarlo y reconocerlo como un *prójimo* «tal como es en la realidad de su desamparo y de su esperanza».⁷⁸ Para que exista la comunión es necesaria la existencia de dos sujetos: Dios y el individuo o, en un plano mundano, dos seres humanos: *cara a cara*. A Dios se le ama "sobre todas las cosas" y *puede* amarnos, lo que implica su esencia personal. Es así como en el cristianismo, con la muerte, sobrevive la *discontinuidad* porque pasamos a un estado de inmortalidad, pero sin ser continuidad en lo Absoluto: la ortodoxia cristiana propone la inmortalidad de seres discontinuos.⁷⁹ Esto es notable en la *Comedia*, de Dante, donde se prolonga la discontinuidad de los seres después de su muerte. Para los cristianos el cuerpo puede salvarse de su corruptibilidad y convertirse en

77.- Cfr. A. S. Turberville: *La Inquisición española*, pp. 129 y 130.

78.- Denis de Rougemont: *El amor y Occidente*, p. 73.

79.- Cfr. G. Bataille: *El erotismo*, p. 167.

un "cuerpo glorioso". En cambio, en el hinduismo, jainismo y budismo (y también en la concepción de los *místicos* judíos, cristianos o sufíes) hay en la *unio mystica* una disolución de la discontinuidad y el individuo pasa a ser continuidad con Dios o con la Nada como el amante y la amada en el orgasmo. En otras palabras, no sobrevive el ser personal: «lo que revela la experiencia mística es una ausencia de objeto. El objeto se identifica con la discontinuidad, y la experiencia mística, en la medida en que tenemos en nosotros la fuerza para operar una ruptura de nuestra discontinuidad, introduce en nosotros el sentimiento de continuidad».⁸⁰

A diferencia del judaísmo, el cristianismo hace del Amor el elemento más importante: Dios, además de Padre, es Amor y es universal, y no un justiciero que le envía plagas a los egipcios, condena hasta la séptima generación y tiene a su pueblo favorito. Los cristianos tomaron el término griego *agapé* para designar el *amor al prójimo*. Asimismo, el cristianismo desconoció la santidad de la transgresión, excluyó del terreno de lo sagrado los aspectos horribles y lo que consideró como "impuro" y lo redujo a la persona discontinua de un Dios creador y bueno,⁸¹ se apegó al orden hasta en el ritual de la misa, donde el sacrificio -entendido como la violación ritual de una prohibición: "no matarás"- es simbólico, lo que no significa que no existan sacrificios simbólicos en otras tradiciones donde, además, se dé la transgresión en el terreno de lo sagrado. El cristianismo también arrojó al erotismo -como parte de lo "sagrado impuro"- al gran espacio de lo profano, a donde también arrojó todo lo que consideró como "demoníaco". Si antes lo sagrado incluía lo fasto y lo nefasto, en el cristianismo lo fasto se ha hecho moral y divino, mientras que lo considerado como nefasto fue lanzado al terreno profano (en cierto sentido, fue *profanado*). El erotismo sagrado fue rechazado, por ejemplo, al quemar a las brujas. García Ponce, pues, restituye el erotismo como transgresión del "creced y multiplicaos" en el seno del matrimonio al terreno *sagrado* cambiándole además de valor: lo vuelve puro en su continua impureza y con ello va más allá de una simple parodia del judeocristianismo. Lo que el cristianismo considera como "impuro" y profano, García Ponce lo restituye al terreno de lo "sagrado puro" en el sentido de que la violencia, la transgresión es *limitada* y no *ilimitada* como en Sade ni incluye la inmundicia o el horror como en los sacrificios humanos o aquelarres satánicos. No es

⁸⁰. - G. Bataille: *El erotismo*, p. 38.

⁸¹. - Cfr. *ibid.*, pp. 126, 172 y 189.

que García Ponce convierta en "inocente" o "pura" la vida erótica *en sí*, pues de hacerlo no se reconocería como transgresión del orden del trabajo y del matrimonio y se suprimiría su carácter sagrado. El erotismo conserva su ambigüedad, que es la ambigüedad del Deseo y de los participantes que se continúan. Lo que destaca García Ponce es la "inocencia" y "pureza" a la que llega finalmente la Mujer como provocadora y continuadora del Deseo, de la violenta voluptuosidad -o como afirma Settembrini en *La montaña mágica*: «la inocencia de la voluptuosidad»⁸²- en su ambigüedad y contradicción como ser que es uno-con-la-vida. Al referirse a la infancia como la etapa en la que se es uno con el mundo, García Ponce agrega que «esa inocencia radical, indestructible, es la que determina el carácter sagrado del mundo» (CE, 182).

Desde que interviene la razón, ni la creación artística ni el erotismo -que es también un acto creativo- pueden ser inocentes ni mucho menos puros. La perversión consiste en ejercer la razón, el conocimiento, para *alejarse* de la razón: trabajar para penetrar en el orden sagrado, pero en búsqueda del placer, que nos *devuelve* así la inocencia y la pureza de un "paraíso perdido". Bataille plantea que el deseo puede conducir a la muerte *si no lo acomoda la razón*.⁸³ En García Ponce la presencia de la razón impone límites implícitos en el ritual. Hay una sensualidad más próxima al *Kama Sutra* que al satanismo. El acto de la lectura, donde necesariamente intervienen la razón, la emoción, la sensibilidad, es un claro ejemplo de esta visión. El profesor protagonista de *El libro* aclara a sus alumnos que «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» (NB, 285). El ritual erótico (transgresor, perverso) nos devuelve finalmente la inocencia: nos transforma, no nos aniquila.

Volvamos ahora al terreno de la religión. Al oponerse al espíritu de transgresión, el cristianismo lo condena y no sólo lo arroja a lo profano, sino que lo hace *culpable*, lo arroja al Mal: el *pecado* es transgresión condenada,⁸⁴ y es ofensa a un ser personal. Según Bataille, en el cris-

⁸².- *La montaña mágica*, p. 711.

⁸³.- Cfr. *Mi madre*, p. 88.

⁸⁴.- Cfr. G. Bataille: *El erotismo*, p. 176.

lianismo hay una *superación de la violencia*: todo lo sagrado se reduce a un Dios *bueno*.⁸⁵ Sin embargo, una religión atea como el jainismo (s. VI a.C) ya había propuesto la *ahimsa*, que en sánscrito significa "no violencia" como parte indiscutible del terreno *sagrado*. Tanto los jainas como los budistas y los hinduistas ramaltes rechazaron el sistema de castas -que implicaba la exclusión violenta- dos mil seiscientos años antes de Gandhi, sin renunciar a los rituales y sacrificios, y sin renunciar a la no-violencia o *ahimsa*. El erotismo y las llamadas "perversiones" sexuales se dan, en García Ponce, como búsqueda de un placer infinito, desmesurado en la *continuidad del ser*, sin elementos de crueldad u horror.

Por otra parte, hay una diferencia fundamental entre cristianismo y judaísmo, además de la concepción de Dios: el judaísmo no reconoce una dualidad en el ser humano. El hombre constituye una *unidad*, aunque en diversas ocasiones se afirma que de la *carne* procede toda fuente de pecado. El hombre finalmente es *carne* y en la *Cábala* no hay, de ninguna manera, un rechazo al cuerpo: «la *cábala* no comparte sistemáticamente el dualismo platónico alma / cuerpo ni el desprecio por el mundo físico. Consiguientemente, la sexualidad es buena en la medida en que la misma representa un proceso de integración de entidades separadas».⁸⁶ Lo que suele traducirse por "alma" como entidad que contiene lo afectivo y lo emocional, como principio vivificante, no lo es tal, pues en hebreo *nefes* significa más bien "vida", "sangre" y, sobre todo, el hombre en su *totalidad*.⁸⁷ En cambio, en el cristianismo, por el proceso de helenización -sobre todo platonización- que tuvo que pasar para convertirse en una nueva religión, se reconoce una dualidad inexistente en el judaísmo: la dualidad alma-cuerpo (*psijé-soma* o, en latín, *anima-carpus*, debido al cambio de género del masculino *animus* -alma racional- al femenino *anima*), concepción que finalmente conllevará un *rechazo al cuerpo* como *cárcel* del alma (*ergastulum*, palabra que, más que cárcel, significa el calabozo en que se encerraban a los esclavos), aunque, como aclara Denis de Rougemont: «*La condena de la carne, en que algunos quieren ver hoy día una característica cristiana, es de hecho de origen maniqueo y "herético"*. Es esencial recordarlo aquí: la "carne" de que habla San Pablo no es el cuerpo físico, sino la *totalidad* del

⁸⁵.- Cfr. *ibid.*, p. 166.

⁸⁶.- Eliade / Couliano: *Diccionario de las religiones*, p. 221.

⁸⁷.- Cfr. Paul Poupart (dirección): *op. cit.*, p. 54.

hombre natural, cuerpo, razón, facultades, deseos; así pues, también *el alma*». ⁸⁸ Aquí considero necesario reflexionar sobre la concepción de García Ponce del alma.

Graciela Martínez-Zalce, en una crítica de corte junguiano, interpreta a las mujeres de la obra que nos ocupa como representaciones del *ánima*, «de la imago subjetiva de lo femenino expresada ante todo en el arquetipo Afrodita: todas ellas adquieren o afirman su identidad a través del ritual erótico». ⁸⁹ En realidad la mujer no halla su identidad, sino la pérdida de ésta. Además, para el psicólogo Jung el *ánima*, arquetipo de lo femenino, es también lo materno (Eva), la naturaleza, y no excluye al hombre, quien participa del *ánima* como la mujer del *ánimus*. Para la escuela junguiana, el *ánima* ocupa el lugar del principio femenino, receptor, intuitivo, artístico, mientras que el *ánimus* es el principio masculino de creación, razón y ciencia. ⁹⁰ Para Jung la primera imagen que el varón toma para representarse el *ánima* es la *madre*, ⁹¹ imagen con la que el hombre no debe identificarse, pues el resultado a nivel inconsciente puede ser un complejo materno que lo convierta en homosexual o don Juan. Pero Jung habla también de otros arquetipos femeninos. Martínez-Zalce asocia a Paloma con una Afrodita-hetaira. No obstante, el análisis de tipo junguiano para leer las obras literarias, a mi juicio, es tan cuestionable y limitado como cualquier otra certeza metodológica. El llamado "método mítico", si bien puede aplicarse a ciertas obras, de ninguna manera a todas ni en todos los casos. Los símbolos pueden ser de carácter universal y ser utilizados de modo inconsciente por los autores, pero el hecho es que el concepto de "inconsciente colectivo", según el cual -dice Jung- «los modelos de pensamiento colectivo de la mente humana son innatos y heredados», ⁹² me parece impreciso, vago y peligroso. Este concepto indeterminado puede conducirnos a un escape hacia lo genérico y hacernos perder de vista las particularidades (por ejemplo, el *ser mujer* -con minúscula- de

⁸⁸ - *El amor y Occidente*, p. 84. Subrayados del autor. Es pertinente aclarar aquí que este libro de Rougemont, con todas sus cualidades, posee una visión marcadamente cristiana (paulina) y carente de matices en lo referente a las religiones paganas, que como sabemos eran muy diversas y profundamente tolerantes (al contrario del cristianismo paulino). La opinión de Rougemont sobre el paganismo y las llamadas "herejías" llega a veces a ser muy uniforme.

⁸⁹ - G. Martínez-Zalce: *op. cit.*, p. 36. Alberto Espinosa también llega a asociar a Mariana-Maria Inés con una «encarnación del *ánima* junguiano». Cfr. "Crónica de la *Intervención*, de Juan García Ponce", p. 35.

⁹⁰ - Cfr. Helmut Hatzfeld: *Estudios literarios sobre mística española*, p. 29.

⁹¹ - Cfr. Carl Gustav Jung: *Recuerdos, sueños, pensamientos*, pp. 190 y ss.

⁹² - C. G. Jung: *El hombre y sus símbolos*, p. 72.

Paloma). Lo que hizo Jung fue crear un nuevo mito. No creo en el mito del inconsciente colectivo, sino en uno tal vez más "científico"; opino que los rasgos biológicos iguales o semejantes en todo ser humano, sin importar la cultura, son en parte, junto a la observación atenta del entorno físico, geográfico y social, productores de una sensibilidad que se impacta ante la realidad o los sueños, y si a esto agregamos el intercambio cultural, se podría enfocar el problema de la creación de símbolos colectivos similares desde otro punto de vista. Roger Caillois, por ejemplo, hace un estudio de algunos fenómenos zoológicos y botánicos, y advierte una serie de paralelismos mitológicos en varias culturas, sin caer en el extremo de considerar que todo mito es una traducción poética de fenómenos atmosféricos.⁹³ El simbolismo que se basa en la supuesta "memoria colectiva", si bien puede llegar a ser útil, suele catalogar y elaborar listas absurdas de equivalencias para sustituir -casi automáticamente- una imagen (en este caso la de Paloma) por un sentido (el *ánima* junguiano). Así, Martínez-Zalce convierte a Paloma en la «personificación del *ánima* de Gilberto, en tanto materializa las expectativas eróticas, espirituales y artísticas de él».⁹⁴ Esto es válido en Paloma como Mujer. Pero, en lo personal, estoy convencido de que el *ánima*, en la poética de García Ponce, está más vinculada con un factor estético, artístico, que psicológico; en otras palabras: es el intelecto y la voluntad de creación, y no el "inconsciente colectivo", lo que entra en juego: es la representación y no el arquetipo.

Menos vinculado con la psicología, para García Ponce la materia, el cuerpo posee un carácter espiritual, un alma (cfr. PLA, 125), la cual está siempre *más allá* del valor moral de las acciones del cuerpo (cfr. HV, 503). Si para García Ponce el alma está más allá del valor moral, corresponde al *ánima* como receptora. El alma, además, es «impersonal, es una pura esencia sin sustancia y entonces sólo un cuerpo igualmente impersonal pueda llegar a percibirla o mejor aún a representarla» (HV, 520). Podemos asociar esta postura a la de Kluesowski, en *El Baphomet*: «Se admitía que jamás el alma había estado unida a un cuerpo y que siendo inútil la palabra personal porque no había ningún interlocutor particular a quien designarle algo particular, se profesaba la existencia de una inteligencia única, recibida por cada uno pero que opera-

⁹³ - Cfr. R. Caillois: *Le mythe et l'homme*, pp. 17-19.

⁹⁴ - *Op. cit.*, p. 53.

ba de inmediato en todos, con la aparición del silencio».⁹⁵ Es así como ningún amor egófica o personal puede prevalecer, ya que no hay límites que puedan establecer los cuerpos, que deben hacerse así impersonales.

No es otra la dirección de la impersonal Mujer (Mariana, Paloma o Inmaculada), que representa el *ánima* como esencia espiritual a través del ritual erótico o artístico. La tarea del artista es entonces *develar lo sagrado*: hacer visible lo imposible, la invisibilidad del alma, enfatizar en la potencia del Deseo materializado, independientemente de su objeto, y otorgarle todas sus dimensiones espirituales en la *representación* artística para que viva eternamente. Para García Ponce el espíritu hace posible la existencia del alma (individual), pero no tiene relación con el mundo de igual forma que el alma no tiene relación con el cuerpo, aunque sólo a través del cuerpo podamos sentir el alma (cfr.HV,507). El alma es ilimitada por estar desprovista de materia, mientras que el cuerpo «crea y limita la relación de nosotros con nosotros mismos» (HV,509), pero en un mundo sin dios es precisamente la carne la que refleja el alma. Refiriéndose a Klossowski, observa García Ponce: «Al ausentarse Dios de la tierra, el brillo de la carne refleja el alma; sólo en ese reflejo puede encontrarse el espíritu» (TP,103). En su cuento "Rito" se nos muestra el ritual precisamente en el desprendimiento de la Mujer que, al exponerse, manifiesta «la unión entre la carne y el espíritu mediante la que, tal vez, finalmente deberá mostrarse el espíritu a costa de la carne, sirviéndose de ella como su único posible vehículo» (CC,305). En *De anima* leemos algo similar: «la perversión de la carne hace aparecer el espíritu sin que tenga que manifestarse en ningún otro lado más que en el propio gozo de la carne» (DA,192), haciendo a un lado el fin reproductivo que, como hemos visto, es en nuestro contexto cultural lo contrario de la perversión. Además, si la esencia está en la existencia, la materia no puede dejar de ser su vehículo, como también ocurre en Klossowski. En la obra narrativa de García Ponce suele entonces superarse el antagonismo -creado por la represión- entre la parte física (el cuerpo) y la espiritual. Tal superación, según Marcuse, abre la «esfera espiritual al impulso», de tal modo que el *espíritu* es el objeto de Eros.⁹⁶ Una de las conclusiones de García Ponce sobre *El Baphomet* se asemeja a la teoría de la reencarnación, pero sin otorgarle priori-

⁹⁵.- *El Baphomet*, p. 90. Subrayado del autor.

⁹⁶.- *Op. cit.*, p. 217.

dad al alma, ya que cualquier alma es capaz de entrar en cualquier cuerpo y cualquier cuerpo puede servirse de cualquier alma para repetir «el proceso de la vida» (ESF,69,70). Tanto Klossowski como García Ponce proponen un dios de la repetición a través del olvido y no un dios de la unidad a través de la memoria: repetición de lo Mismo, Eterno Retorno, y no unidad en lo otro (cfr.ESF,70). En la repetición -por ejemplo, la reiterada descripción del acto carnal- hallamos una de las claves de la obra que analizamos: un emprender nuevamente el viaje a los orígenes, a las mismas obsesiones.

A pesar de la materialidad que se impone, para García Ponce el alma «no tiene prisión. El alma se supone que está en el cuerpo, pero sólo el cuerpo puede hacer al alma sentir [...]; entonces no hay tal prisión, mientras esté en prisión puede existir».⁹⁷ En su libro sobre François Rabelais, Mijail Bajtin cita un tratado de Pomponazzi sobre el alma. Este filósofo demuestra la identidad del alma y de la vida, «la inseparabilidad de la vida del alma y del cuerpo, que crea el alma, individualizándola, indicándole la dirección que debe dar a su actividad, dándole un contenido; fuera del cuerpo, el alma sería un vacío total»;⁹⁸ es decir, justo lo que pretenden los místicos con la impersonalidad: el vacío, la nada o lo Absoluto. Lo interesante de esta concepción renacentista, en la que el cuerpo se convierte en un microcosmos, es que ese microcosmos no es ya ninguna prisión del alma, sino que le da unidad a lo que está disperso, le otorga un cauce personal. En todo caso, como afirma Bruce-Novoa, la prisión del alma no es el cuerpo, sino la identidad social y psicológica; si se destruye o suprime la identidad para acceder a la impersonalidad, «el cuerpo se abre a la posibilidad de contener múltiples ánimas».⁹⁹ Pero sea una o múltiples ánimas, lo importante no es que el cuerpo las contenga, sino que el cuerpo pasa a ser el alma al revelarla. Si para la atea Roberte, en *La revocación del edicto de Nantes*, en la mujer no hay distinción entre lo físico y lo moral, y el cuerpo de la mujer es su alma,¹⁰⁰ para el autor de *De anima* sólo el cuerpo puede manifestar el alma. Precisamente en esta última novela, Gilberto se preocupa por el alma y termina preso del cuerpo de Paloma, que es la verdadera

⁹⁷. - María Cristina Ribal: *op. cit.*, p. 27.

⁹⁸. - Mijail Bajtin: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, pp. 326 y 327.

⁹⁹. - "Juan García Ponce: hacia la nueva gnóstica", p. 4.

¹⁰⁰. - Cfr. P. Klossowski: *La revocación del edicto de Nantes*, pp. 41 y 42.

Alma. El alma sólo se deja ver a través del cuerpo. Por ello Paloma escribe que una mujer no es más que su cuerpo. Al referirse a Roberte, el autor yucateco afirma que ella se convierte en «suma sacerdotisa de la religión del cuerpo en el que debe manifestarse el espíritu» (TP,47). El alma entonces sólo existe gracias a aquél. Al respecto, aclara Octavio Paz: «Al ver en el cuerpo los atributos del alma, los enamorados incurren en una herejía que reprueban por igual los cristianos y los platónicos» y «el amor es una transgresión tanto de la tradición platónica como de la cristiana. Traslada al cuerpo los atributos del alma y éste deja de ser una prisión. El amante ama al cuerpo como si fuese alma y al alma como si fuese cuerpo».¹⁰¹

La disolución que conlleva el orgasmo es corporal y anímica. El alma, en el erotismo, tiene la capacidad de "endemoniarse": «el endemoniamiento -advierde García Ponce- debe estar marcado por el conocimiento, muy claro en medio de la ceguera que produce, de estar destinado a la brevedad; de otra manera, de acuerdo con la teología, no sería placentero sino una condena» (PLA,125), de ahí la necesidad de atrapar esa brevedad material en la escritura, en el Arte. Pero endemoniamiento o endiosamiento (entusiasmo) son dos extremos que se tocan y ambos pertenecen al terreno tradicionalmente asignado a lo sagrado. No es, pues, gratuito el título latino de la novela *De anima, Sobre el alma*, ni tampoco el epígrafe de Meister Eckhart, místico del siglo XIV, excomulgado en 1329 porque proclamó la doctrina de la común divinidad de Dios y el hombre y se le consideró panteísta. He aquí el epígrafe de *De anima*:

...Se debe aprender a actuar de modo que la interioridad se manifieste en la operación exterior, que se reintroduzca la operación exterior en la interioridad y que nos habituemos a obrar así *sin violencia* (DA,7. Subrayado mfo).

Esta reflexión coincide con el *ahimsa* de los jainas e hinduistas no sólo en el sentido de no-violencia o ausencia de crueldad y agresión, sino también en el de continuarnos con la exterioridad en la multiplicidad, posición contraria al separativismo que implica el *cara a cara* de la ortodoxia cristiana y del judaísmo. Ahora contraponemos la concepción judeocristiana con el hinduismo.

Tanto para los practicantes del hinduismo y budismo como para los antiguos griegos, el hombre no es una unidad indivisible, ya que se compone de alma y cuerpo (*atman* y *deha* para

¹⁰¹ . *La llama doble. Obras completas*, 10, p. 292.

el hinduista; *psijé* y *soma* para el griego). Pero tanto en el hinduismo como en el budismo, el jainismo y el orfismo griego, la salvación no depende de ningún dios personal, sino única y exclusivamente del individuo en su soledad. En la India Dios es, aunque se le llame de muchas formas, lo "Absoluto", la "Verdad Suprema", el "Alma Universal", la "Última Realidad" o simplemente "Brahmán" (neutro, *impersonal*), "Nirvana" o -en el budismo Mahayana- *Sunyata* (vacuidad). Se trata de *conceptos* más que de un ser personal, a pesar de que pueda haber representaciones personales de esos conceptos. Cada hombre, cada dios (en el politeísmo de los *Purana*), cada criatura es parte de lo Absoluto: *avatar* -palabra sánscrita- de la Última Realidad. Así, cuando Arjuna ve a Krishna en el *Bhagavad Gita*, ve al universo entero, lo positivo y lo negativo, lo estable y lo cambiante, lo móvil y lo inmóvil unificados.¹⁰² El objetivo del hinduismo es precisamente llegar a la unidad: todo debe reabsorberse o fusionarse en el Uno (Plotino), en el Todo (hinduismo) o en el Nirvana. La concepción que busca la Unidad se parece a la del posterior «Primer Motor Inmóvil», de Aristóteles. Se trata de eliminar la alteridad, la multiplicidad.

Un hinduista ve a su semejante como *parte* de Dios, no como *prójimo* en el sentido semítico. Hay un antiguo proverbio hindú que dice: «¿Para qué buscas a Dios en el cielo si está dentro de ti?». Por ello no existe el pecado. El crimen o el vicio son castigados, pero como transgresiones de *leyes humanas* o *civiles*, no divinas. Por ello también el hinduismo es una religión sin dogmas, donde el hombre se condena o se salva por sus acciones, por la Ley de la Causalidad Universal, llamada en sánscrito *karma*. En tanto que, en el cristianismo, pecar es *ofender a Dios*, *desconfiar de Él*, *separarse de Él*, *perderlo*. En el hinduismo Dios está en cada uno de nosotros; en la concepción judeocristiana, lo encontramos *afuera*. Asimismo, como ya lo hemos visto, tanto el *artha* (persecución de la riqueza o bienes materiales) como el *kama* (placer en todos los sentidos, incluido el erótico) son fines de la vida y no se hallan condenados ni excluidos. El segundo, particularmente, no ha sido arrojado ni siquiera al terreno de lo profano. La renuncia a ellos es decisión del asceta. No hay, como en el cristianismo, una actitud angustiada frente al sexo. En la India se armoniza el erotismo y la sexualidad con las fuerzas de lo sagra-

¹⁰². - Cfr. Anónimo: *Bhagavad Gita*: "El yoga de la visión de la suprema forma", p. 75 y ss.

do,¹⁰³ actitud de la que aprenderán los posteriores poetas eróticos árabes, como Nefzawi, autor del *Jardín perfumado*, donde se hace referencia a la lectura de libros erotológicos de la India.¹⁰⁴ Basten los siguientes versos del poeta hindú Sahara para comprobar la importancia que podía adquirir el cuerpo:

En mis peregrinaciones he visitado
muchos santuarios, pero ninguno más
santo que el de mi cuerpo.¹⁰⁵

No obstante, en la India, a causa de la aparición del concepto de *samsara* (las sucesivas reencarnaciones del *atman*), el mundo se convierte en un infierno múltiple que hay que evitar: «la salvación [...] no es otra cosa que no reencarnar: la unión definitiva del *atman* [...] con el Brahmán [...] El ser humano es parte de la Verdad Suprema. La fórmula *tat tvam asi* significa: "tú eres eso", es decir, "tú eres parte del Absoluto"»,¹⁰⁶ es decir: "tú eres Dios". En *El nombre olvidado* (1970), M. llega a descubrirse repitiendo obsesivamente: «"Yo no estoy en Dios, sino que Dios está en mí, yo no estoy en Dios, sino que Dios está en mí", y al descubrirlo se rio silenciosamente, pensando en el horrible sentimiento de culpa con que de niño hubiera confesado esa blasfemia» (NB,416). Tal "blasfemia" no es otra que el *tat tvam asi* del hinduismo, donde tal aseveración es también aplicable a cualquier ser vivo, planta o animal. También Miguel de Molinos se llegó a cuestionar: ¿para qué buscar a Dios fuera de nosotros mismos?¹⁰⁷ Al final de un relato de Robert Musil titulado "La portuguesa", la protagonista advierte que si Dios se hizo hombre también puede convertirse en gato,¹⁰⁸ palabras que son también tomadas como blasfemia, pero que tienen lógica tanto en la mística atea que reconoce el Eterno Retorno y la ausencia de un centro como en el hinduismo, religión en la que efectivamente Visnu (Dios) llega a encarnar en pez, en tortuga, en jabalí, en hombre-león, en enano, etc. porque el *tat tvam asi* es la realidad que envuelve a todo ser vivo. Al respecto, afirma Jacques Lacan que el psicoanálisis

103.- Cfr. Luce López-Baralt: "Un *Kama Sutra* español: el primer tratado erótico de nuestra lengua", p. 173.

104.- Cfr. *ibid.*, p. 168.

105.- Citado por Luce López-Baralt: *ibid.*, p. 171.

106.- Juan Miguel de Mora: *Tantrismo hindú y proteico*, p. 24.

107.- *Defensa de la contemplación*, p. 109.

108.- Cfr. *Tres mujeres*, p. 78.

«puede acompañar al paciente hasta el límite extático del "Tú eres eso", donde se le *revela la cifra de su destino mortal*, pero no está en nuestro solo poder de practicantes el conducirlo hasta ese momento en que empieza el verdadero viaje». ¹⁰⁹ Precisamente *Moksha* significa "liberación" y es el fin último del *atman*. Reencarnar no es morir. La muerte verdadera es la vida verdadera, es la *continuidad* como liberación, volver a lo Absoluto, a la *impersonalidad*. Si en las religiones judeocristianas el centro (como Dios) está separado y la periferia encuentra su sentido en él, en el hinduismo el centro está en todos lados (*tat tvam asi*), lo cual ha sido erróneamente interpretado como panteísmo, sin tomar en cuenta que no es lo mismo decir "todo es Dios" (panteísmo) que "Dios es todo" (hinduismo). En la "religión" de García Ponce el centro no deja de ser el "engaño colorido", la representación artística. El artista-sacerdote busca ese centro como el ateo budista busca el nirvana y -como el hinduista- se halla consciente de los sucesivos renacimientos o reencarnaciones de la divinidad: «la misión del arte -afirma García Ponce- es provocar resurrecciones» (VNA-II, 97). La concepción religiosa del arte en este escritor está más cercana al Dios impersonal que encarna y reencarna en el seno del Eterno Retorno, tal y como ocurre en la India, que al Dios personal y único que encarna una sola vez en Cristo, en el seno del tiempo lineal.

Entonces Dios en la India es un ser *impersonal* donde todos los contrarios se reúnen, donde -para citar la última frase de un libro de García Ponce- «Lo múltiple se convierte en uno» (PLA, 165). Como parte del Absoluto, el hombre debe pretender alcanzarlo y -en la tradición hinduista- regresar a éste, lo que implica que ya se estuvo allí. No es lo mismo regresar a..., que ir a... (como en el judaísmo). De ahí también que la concepción del tiempo en la India sea cíclica y no lineal. Tras el "Día de Brahma" vendrá la "Noche de Brahma", donde la multiplicidad será superada, pero luego volverá el "Día", donde las disyunciones y la pluralidad emergerán de nuevo, y así infinitamente. No hay origen ni nada originario porque en el fondo no se pretende una síntesis univereal y eternamente *conclusiva*. El Eterno Retorno es ajeno a esta idea. En García Ponce tampoco se trata de una síntesis que supera las disyunciones. Como advierten Deleuze y Guattari al hablar del esquizoanálisis: «se trata de una disyunción inclusiva que reali-

¹⁰⁹ - J. Lacan: *Escritos*, I, p. 93. Subrayado mío.

za ella misma la síntesis derivando de un término a otro y siguiendo la distancia. No existe nada originario». ¹¹⁰ Mujer, María-Inés, Mariana, Paloma, Inmaculada, Geneviève, Claudia, Roberte, etc. son avatares de lo impersonal que nos remiten al círculo y no a la línea.

Ahora bien, en la India no se desea la fusión con el *otro*, pues éste, al ser un ente individual que ha reencarnado, es parte de la multiplicidad, algo imperfecto. Se quiere, a nivel religioso, la fusión con lo Absoluto. En un plano amoroso, el amor de un marido por su mujer no es, como dice el *Brihadaranyaka Upanishad*, el amor por la mujer, sino por el *Ser en sí (So)* que está en ella, ¹¹¹ aunque esto sólo se enfatice a nivel religioso. Al convertirse en Mujer, la mujer en García Ponce se hace Absoluto, Dios impersonal, y en el orgasmo la pareja se vuelve Mujer, se endiosa (o endemonia, da lo mismo) en el éxtasis. La Mujer es como el arte: se le contempla y se llega a Ella porque, finalmente, los dioses «no son producto más que de nuestra necesidad y nuestro deseo» (VNA-II,98). Todo esto nos lleva a un tema fundamental: el misticismo.

¹¹⁰ - *El Antedipo*, p. 87.

¹¹¹ - Cfr. D. de Rougemont: *Les mythes de l'amour*, p. 262.

CAPÍTULO SEXTO: MISTICISMO Y EROTISMO.

Todas las filosofías del pensamiento, de Platón a Descartes, Kant y Hegel, que pretenden asegurar a éste una influencia sobre la realidad, precinden de la turbación de la experiencia amorosa para reducirla a un viaje iniciático hacia el Bien supremo o el Espíritu absoluto. Sólo la teología, en sus extravíos místicos, se deja conducir a la trampa de la santa locura amorosa, desde el *Cantar de los Cantares* a San Bernardo o Abelardo...

Julia Kristeva: *Historias de amor*.

-i-

Se debe empezar por aclarar que el mismo García Ponce ha interpretado en un sentido místico algunas de las lecturas que lo han marcado como escritor. Por ejemplo, advierte que para Musil «la experiencia erótica se muestra como una imagen [...] de la experiencia mística» (EM,269), y al analizar la relación Ulrich-Agatha en *El hombre sin cualidades*, afirma: «Se trata [...] de una experiencia de naturaleza mística, sin Dios; de establecer el Paraíso en la Tierra mediante la realización de la unión con el otro, que es uno mismo» (CRU,189). Esto último es eco del mito del hermafrodita dividido planteado por Aristófanes en *El banquete*, de Platón: la mitad que busca su complemento. Todo *uno* es complemento de *otro*. No hay seres aislados.

Cabe aclarar aquí -antes de continuar con el misticismo- la diferencia entre teología y misticismo: la primera es teórica y se sirve de un discurso articulado y hasta cierto punto racional; el segundo, en cambio, es una experiencia inefable que sólo puede expresarse con un discurso muchas veces ambiguo y polisémico, arracional, alógico y práctico en tanto reflejo de una experiencia. Donald Attwater define al misticismo como «el conocimiento *experimental* de la presencia divina, en que el alma tiene, como una gran realidad, un sentimiento de contacto con Dios. Es lo mismo que contemplación pasiva».¹ Tal contemplación o misticismo es un movimiento espiritual progresivo, ascendente, que lleva al hombre a la inefabilidad del éxtasis, a la experiencia de la otredad. En la mística se busca la unión más allá del límite que fija nuestra identi-

¹. Citado por Helmut Hatzfeld: *op. cit.*, p. 13. Subrayado mío.

dad para perderse en una continuidad impersonal y trascendente con lo otro. Ya se ha dicho que de entre todos los discursos de *Crónica...* hay dos que se contraponen: el discurso psicoanalítico que el doctor Alfonso Raygadas expresa en su "opúsculo", donde evoca a Freud, y el discurso teológico -y herético- de Fray Alberto. Repasemos el discurso del psicoanalista para contraponerlo al del sacerdote.

El doctor Raygadas afirma que su ciencia sólo consiste en la posibilidad de interpretar signos, a lo cual María Inés responde que para fray Alberto los signos son ininteligibles, pues lo importante es su aparición: «para él, yo soy un signo», dice la mujer, quien considera la distancia del doctor como algo «intolerable» (CI-II,122). Raygadas todo lo subordina a la «ausencia de una realización normal del triángulo edípico» (CI-II,138); es decir, *edipiza* a María Inés; para él, inconscientemente la mujer ponía toda la culpa de sus actos reprobables en su *madre* (cfr.CI-II,140). La consecuencia de todo ello es que, según Raygadas, la mujer debe sentirse degradada para mantener su equilibrio exterior. El doctor tiene muy claras las formas que él denomina como «prohibidas» o «anormales» de conducta, y que su paciente comunica sin reparo, hasta el extremo de considerarse una puta que permanece para sí misma «intocada» (cfr.CI-II,142). Raygadas establece una separación entre la vida afectiva o interior y la realidad corporal de María Inés para explicar la división de su personalidad, y cree que la única manera de «seguirle siendo fiel a su madre» era representando el papel de puta (cfr.CI-II,142,146). Raygadas considera que todo es una fantasía de María Inés, no le cree a su paciente y de tal modo niega la existencia real de Mariana. Se trata de un hombre dogmático y sin dudas, en el contexto de *Crónica...*, su discurso parodia al discurso freudiano. No obstante, Raygadas a la vez acepta que el rostro de María Inés tenía una «beatitud» al manifestar su aceptación y placer ante el reconocimiento de ser una puta (cfr.CI-II,149,150). Es aquí donde se une lo racional del discurso psicoanalítico de Raygadas con la irracionalidad, misma que se abre cuando el doctor reconoce que debido a la momentánea suspensión del tratamiento de María Inés, su estudio debe conservarse en un nivel de «comunicación científica privada» (CI-II,150), por lo que, por último, no halla una explicación contundente del caso de "personalidad múltiple" que padece su paciente. Mientras Raygadas necesita encadenar a la mujer al análisis, hacerla dependiente de éste, fray Alberto, en el nivel religioso que implica la irracionalidad, asocia la multiplicidad de

María Inés al *misterio*, y no duda en afirmar que la esposa de José Ignacio «es la presencia de lo sagrado», y que «Cuando se coloca en el mundo, lo sagrado le devuelve al mundo su pura naturaleza. Allí sólo existe lo irracional, una fuerza que no le pertenece a nadie cuando ése es el mundo» (CI-I,152). El narrador, por su parte, al referirse a Fray Alberto, expresa algo contundente: «Él, que tiene el poder de traer al pan y al vino la presencia de la divinidad, ha sentido a su vez, a través de un cuerpo que era el de María Inés no siendo el de María Inés, que se puede tocar un *misterio* no menos alto y que lo consagra en vez de ser el don de su propia entrega a la consagración» (CI-II,76. Subrayado mío).

Precisamente *mística* posee la misma raíz que "misterio" y es el misterio de la unión sexual humana quizás el más antiguo e indescifrable, no sólo por sus repercusiones o consecuencias en el campo de la fertilidad o de la procreación, sino en el mismo hecho del *placer* como algo cuya absoluta materialidad nos conduce a algo inmaterial e inefable. Para García Ponce «El misterio es aquello que una vez abierto demuestra que su única auténtica condición es la calidad de misterio, o sea lo opuesto al "secreto" que deja de serlo una vez abierto y revelado». ² El misterio sigue siendo un misterio como absoluta inaccesibilidad, y su revelación no se hará por medios racionales. El misterio es una interrogación abierta que escatima la medida y el límite. «Es imposible -dice Helmut Hatzfeld- convertir un misterio en un problema y delimitar sus aspectos hasta la limitada inteligencia de la mente razonadora». ³ Octavio Paz califica al misterio como «la expresión de la "otredad", de esto Otro que se presenta como algo por definición ajeno o extraño a nosotros. Lo *otro* es algo que no es como nosotros, un ser que es también el no ser». ⁴ La suma de contradicciones y paradojas, en el campo del misticismo -como ya lo ha advertido Ramón Xirau en *De mística-*, anulan toda significación y toda racionalidad porque pretenden recuperar la totalidad en la *otredad* como misterio:

si Heráclito es, en esencia, el pensador del Logos, de la Ley, de la armonía, el agua de los ríos se convierte en símbolo del paso de la vida, del camino de la vida a la muerte y solamente cobra sentido, místicamente, en la unión de los opuestos, en este camino que, ascendente-descendente, es uno y el mismo. ⁵

².- Albarrán / Gutiérrez: *op. cit.*, p. 15.

³.- *Op. cit.*, p. 28.

⁴.- *El arco y la lira. Obras completas*, 1, p. 141.

⁵.- *De mística*, p. 92.

De igual modo, San Juan de la Cruz utiliza una gran cantidad de paradojas, no como problemas insolubles, sino precisamente como una «reunión de términos o imágenes contradictorias que en su misma contradicción anulan la palabra para hacer estallar la palabra verdadera, la palabra hecha de "música callada"». ⁶ Ramón Xirau compara lo que él llama la «metafísica de Garfía Ponce» con Heráclito, Eckhardt, San Juan de la Cruz, Klee, Picasso y Tamayo, en el sentido de que para todos ellos «lo invisible es más real que lo visible. Mejor: lo invisible nos entrega el sentido de lo visible». ⁷ Esa invisibilidad es, como lo hemos visto anteriormente, el espíritu. Bataille advierte que Hegel, en parte, extrajo de un místico como el maestro Eckhart no sólo sus conocimientos de teología, sino el mismo *movimiento dialéctico* ⁸ que, por cierto, ya se había manifestado explícitamente desde el *Rig Veda*, unos mil quinientos años antes de Heráclito. En el *Bhagavad-Gita* (siglo VI a.C) todos los contrarios se hacen presentes cuando Arjuna contempla a la divinidad: un Ser en el que está todo: negación y afirmación, creación y destrucción. ⁹ Krishna le aconseja al soldado Arjuna que mate porque ese es su *dharma*, su deber como soldado, sin importar que en el bando enemigo estén sus mismos parientes. La guerra organizada se convierte en una especie de rito donde se transgrede la ley que prohíbe matar, y de tal modo, aunque mate, Arjuna será *inocente*. Dios es un ser en que se unen todos los contrarios y, por lo tanto, *ilimitado*, pertenece a todos.

La irrupción, la aparición de la Mujer que se deja mirar y poseer porque, al no pertenecer a nadie, pertenece a todos; de la Mujer inocente, sin mancha precisamente porque carece de toda culpa enmarcada en una moral hecha de prohibiciones, se llevará a cabo en el seno del rito, que va del simple beso y la caricia erótica, hasta la conjunción de los sexos. Wittgenstein dice que todo lo ritual conduce directamente a la corrupción, pero aclara: «Desde luego, un beso es también un rito y no corrompe, pero sólo debe permitirse el rito en la medida en que sea tan auténtico como un beso». ¹⁰ Y si el beso puede cobrar medidas rituales, lo mismo ocurre con el acto erótico. Michel Foucault comenta que en la búsqueda de la unión espiritual y del amor de Dios, hubo una serie de procedimientos vinculados a un *arte erótica*, entre los que menciona

⁶.- *Ibid.*, p. 36.

⁷.- "Hacia el descubrimiento de la aventura", en: A. Pereira (ed.): *op. cit.*, p. 233.

⁸.- Cfr. *El erotismo*, p. 349.

⁹.- Cfr. Anónimo: *Bhagavad-Gita*, pp. 75-82.

¹⁰.- *Observaciones*, p. 25.

los fenómenos del éxtasis.¹¹ Las hieródulas babilónicas que trabajaban en los templos y permitían que todo extranjero gozara de sus cuerpos en los mismos templos, en el espacio *sagrado*, lo sabían muy bien, como también lo sabían los sacerdotes, ya que la *unión mística* ha sido simbolizada, desde la más remota antigüedad, por medio de la intensidad e inefabilidad de los placeres mundanos y, sobre todo, con el placer más poderoso, que es el placer sexual. En Babilonia, a las mujeres consagradas al templo se les llamaba "esposas de la divinidad" y entre ellas estaban precisamente las hieródulas o cortesanas que se dedicaban a la prostitución sagrada, llamadas *gadishtum* en acadio (*Nu.Gig* en sumerio) o "cortesanas sagradas".¹² En *Crónica...*, Fray Alberto establece el mismo paralelismo entre la prostitución y la divinidad: «Hay una relación secreta -le dice a José Ignacio- entre la prostitución, en tanto disolución de la identidad como respeto por sí mismo, y la divinidad» (CI-II,89).

La interpretación mística de textos eróticos como el *Cantar de los cantares*, el *Bhagavata Purana* o el *Gita Govinda*, de Jayadeva, donde aparece el amor e incluso las sucesivas relaciones sexuales de Dios con la mujer o mujeres, demuestra la validez de la asociación. Y es que la unión en el orgasmo es acompañada por un desprendimiento que desintegra la mente y absorbe el cuerpo hasta fulminarlo en la continuidad de la *impersonalidad* y en el olvido de sí. El placer siempre nos precipita a ese olvido de la razón para hacernos entrar en el *desorden*, en lo irracional. Si la memoria establece una continuidad del yo, el orgasmo como olvido del yo es desintegración de la identidad, pérdida en la *continuidad con lo absoluto*, con lo *otro*. «La pasión -dice Bataille- busca la duración del goce experimentado en la pérdida de sí, pero su primer movimiento, ¿no es el olvido de sí por el otro?»¹³ Sobre el orgasmo, dice un personaje de Henry Miller (Van Norden): «Por un segundo, me destruyo a mí mismo. En esos casos ni siquiera hay un yo mío... no hay nada [...] *Es como recibir la comunión*. Lo digo en serio. Después, por unos segundos tengo una agradable sensación de ardor espiritual».¹⁴ No es propio de Miller (o Van Norden) comparar el orgasmo con la comunión en cuanto a comunicación con la divinidad,

11.- Cfr. *Historia de la sexualidad*, I, p. 89.

12.- Cfr. Federico Lara Peinado: "Comentarios al Código de Hammurabi", en: *Hammurabi: Código de Hammurabi*, pp. 201 y 231.

13.- «la passion recherche la durée de la jouissance éprouvée dans la perte de soi, mais son premier mouvement n'est-il pas l'oubli de soi pour l'autre?». *La littérature et le mal*, p. 28.

14.- *Trópico de cáncer*, p. 118. Subrayado mío.

aunque otros autores o tradiciones van más lejos al compararlo e incluso realizarlo como un símbolo de la unión o la fusión con Dios. La trascendencia que implica la *unio mystica* se expresa por medio de la representación del erotismo ritual; la transgresión, por su parte, hace que el lenguaje se movilice de modo simultáneo hacia lo obscuro y hacia lo divino, mediante un discurso muchas veces polisémico, ambivalente. La unión erótico-amorosa ha sido, en efecto, el único símbolo de la *unio mystica* utilizado por prácticamente todas las tradiciones místicas, incluida la cristiana, y, a diferencia de la cruz o de cualquier otro símbolo sagrado o enmarcado dentro de una religión institucionalizada, la sexualidad o el sexo inmanente en el amor y el erotismo es universal y ahistórica, porque el ser humano jamás ha podido prescindir de ello, y cuando lo ha hecho físicamente mediante los ejercicios implicados en el ascetismo, recurre a la metáfora o a la alegoría para encontrar una vía que le permita expresar la inefabilidad de la *continuidad del ser*, de la participación de la divinidad por medio de su comparación o símil con el acto amoroso humano. De ahí que se utilice un lenguaje transgresor en el espacio de lo sagrado. A Bataille le parece cómico que tanto el erotismo como el misticismo lleguen a utilizar las mismas palabras e imágenes y, sin embargo, se ignoren, ya que, para él «*no hay pared medianera entre erotismo y mística*»,¹⁵ si bien la experiencia mística se logra plenamente, mientras que el exceso erótico puede desembocar en la depresión o en la imposibilidad de seguir.¹⁶ Aun así, el mismo Bataille explica que la experiencia erótica es quizá cercana a la santidad en su intensidad extrema. Tanto en los trances místicos como en el orgasmo se opera un desprendimiento, un «desbordamiento de una alegría de ser infinita»,¹⁷ y la única diferencia entre la experiencia mística y la erótica radica en que en el místico todo se reduce a la conciencia, «sin intervención del juego real y voluntario de los cuerpos».¹⁸ Tanto la exaltación sexual como la mística propician, pues, la anulación del yo y lo impersonal desconoce el sentimiento de posesión: el ser simplemente se abandona. Un místico como el Maestro Eckhart era enfático al hablar de la liberación del yo: sólo quien se libera del yo es dueño de sí: «No hay valor más alto ni lucha más severa que las que se dirigen a desdubujar el yo, para alcanzar el olvido de sí».¹⁹

¹⁵.- *Sobre Nietzsche*, p. 165. Subrayado del autor.

¹⁶.- Cfr., G. Bataille: *El culpable*, p. 23.

¹⁷.- G. Bataille: *El erotismo*, p. 338.

¹⁸.- *Ibid.*, p. 338. Cfr. también p. 347.

¹⁹.- Citado por Ramón Xirau: *op. cit.*, p. 27.

Este olvido es también suscitado por el orgasmo, acto en el que culmina la experiencia erótica.

En palabras de Octavio Paz, el orgasmo

Es una sensación que pasa de la extrema tensión al más completo abandono y de la concentración fija al olvido de sí; reunión de los opuestos, durante un segundo: la afirmación del yo y su disolución, la subida y la caída, el allá y el aquí, el tiempo y el no-tiempo. La experiencia mística es igualmente indecible: instantánea fusión de los opuestos, la tensión y la distensión, la afirmación y la negación, el estar fuera de sí y el reunirse con uno mismo en el seno de una naturaleza reconciliada.²⁰

Por su parte, al analizar una obra de Musil, García Ponce advierte que «el éxtasis sexual se convierte, sin perder su carácter carnal y concreto, sin perder su estrecha relación con el cuerpo, en un éxtasis místico y como ocurre con las experiencias religiosas, su gran enemigo es la contingencia» (EM,280). El valor impersonal de los instintos es evidente, y la realización plena del amor es cuando éste se hace impersonal en el orgasmo.

Desintegrarse o integrarse en la atemporal impersonalidad que produce el éxtasis -palabra que proviene del griego *ek-stasis*, que significa "estar fuera de sí" o, en palabras de Bataille, estar fuera de la discontinuidad individual²¹- se convierte, en muchos personajes de García Ponce, en un deseo irreprímible. «Cuando se rompen las normas del Tiempo -afirma Ramón del Valle-Inclán-, el instante más pequeño se rasga como un vientre preñado de eternidad. El éxtasis es el goce de sentirse engendrado en el infinito de ese instante».²² Henry Miller, en *Trópico de cáncer*, se llega a repetir como una letanía: «Haz cualquier cosa, pero que produzca gozo. Haz cualquier cosa, pero que produzca éxtasis».²³ En *El Baphomet*, al referirse a la estatua de Santa Teresa, Klossowski habla del éxtasis en estos términos: «Fuera de sí, el interior convertido en exterior, desplegados los pliegues del alma en las fijas volutas de mármol».²⁴

La palabra éxtasis significa también desplazamiento, cambio, delirio o incluso la excitación producida por bebidas embriagantes. La experiencia extática era siempre -sin importar que fuera un hecho individual o colectivo- el punto culminante de los misterios.²⁵ En sus orígenes, la palabra *ek-stasis* se aplicaba en los misterios dionisiacos -colectivos, a diferencia de los miste-

²⁰.- *La doble llama. Obras completas*, 10, p. 279.

²¹.- Cfr. *El erotismo*, p. 144.

²².- *La lámpara maravillosa*, p. 24.

²³.- *Trópico de cáncer*, p. 224.

²⁴.- *El Baphomet*, p. 83.

²⁵.- Cfr. Ioan P. Couliano: *Experiencias del éxtasis*, pp. 25 y 81.

rios de los iatromantes o "éxtáticos solitarios", relacionados con el dios Apolo Hiperbóreo- para designar el estado de delirio o extravío de los bacantes (hombres y mujeres) cuando Dioniso se apodera de su ser tras los ritos en que comulgaban con él al comer la carne cruda de algún animal (sobre todo del macho cabrío). En el mundo judío existían los Neb'im (o "profetas", según la traducción griega de los 70 sabios), a quienes se ha comparado con los bacantes por sus experiencias frenéticas.²⁶ En la mística el éxtasis es la irrupción de la divinidad y el arrobamiento del alma, *unida* a su objeto, porque, como dice Fray Luis de León, «mi alma, muchas veces es lo mismo que mi afición y mi deseo».²⁷ Pero a veces el objeto de este deseo, del alma, es el propio sujeto, como ocurre con los místicos hindúes de la inmanencia, y en este caso se habla de *énfasis*, lo opuesto del éxtasis. El éxtasis también ha sido entendido como alienación del individuo por la totalidad, pero en García Ponce se trata, como ya lo hemos advertido, de una "totalidad" incierta, abierta, asistemática en el seno de la *inutilidad* y del no-saber porque «Dios ha muerto». Para Bataille la única salida del no-saber es precisamente el éxtasis. El no-saber comunica el éxtasis, pero también es, primeramente, angustia, donde aparece la desnudez, la comunicación, que extasía, porque el éxtasis «sólo es posible en la angustia del éxtasis, en el hecho de que no puede ser satisfacción, *saber aprehendido*»,²⁸ aunque en primera instancia haya sido ese saber en un total desapego. Para el escritor francés, el movimiento anterior al éxtasis del no-saber es el éxtasis ante un objeto²⁹ (en el caso de García Ponce ese objeto es la Mujer, el Arte); pero al fusionarse y desaparecer el sujeto y el objeto, lo que permanece es el no-saber o "la noche". Si el amor como posesión requiere siempre de un sujeto y un objeto, en el éxtasis ya no hay sujeto-objeto: ambos se disuelven, han perdido su existencia distinta.³⁰ Por ello en *Crónica...*, al referirse al «puro y siempre milagroso éxtasis de los cuerpos» y advertir que «en nuestro relato los cuerpos se han convertido en espíritu y los invisibles espíritus han adquirido una gravedad que ata su vuelo a la tierra y los coloca en el tiempo», el narrador afirma que «ese éxtasis de los cuerpos sólo se logra a través de un último olvido de sí, de una involuntaria renuncia a la exigencia del cuerpo de representar a un solo yo, que lo diluye

²⁶.- Cfr. *ibid.*, p. 31.

²⁷.- "Comento", en: Salomón: *op. cit.*, p. 103. Subrayado mío.

²⁸.- Cfr. *La experiencia interior*, p. 61. Subrayado del autor. Cfr. también p. 22.

²⁹.- Cfr. *ibid.*, p. 132.

³⁰.- Cfr. *ibid.*, p. 69.

en tanto identidad única y afirma el propósito final con el que se inició el camino que debería terminar en ese olvido» (CI-II,97).

Si en la obra que nos ocupa la mística está dirigida hacia un objeto como *otredad*: la Mujer, y en primer término al Arte, ya que la Mujer es representación artística y, como hemos visto, de alguna manera simboliza la apertura de la vida y del arte, finalmente -en un contexto ateológico y ajeno al *logocentrismo*- se llega al no-saber, pero sólo para retornar a la experiencia inicial. El sujeto-objeto se vuelve impersonal para luego separarse y reiniciar el rito. Esto ocurre por igual con la Mujer y con el Arte: «El libro se pierde en nosotros, pero igualmente nosotros nos perdemos en el libro» (HV,103), por lo que, al igual que Heidegger, García Ponce no cree que el arte sólo y exclusivamente necesite -para existir- de los creadores, sino que le es indispensable la contemplación,³¹ y si en algunas ocasiones el escritor yucateco ha dicho que el arte es intemporal y, por tanto, no necesita de público, porque las obras «dialogan entre sí»,³² lo dice en el sentido de que el *papel* del público es nulo si pensamos en que el público suele atacar al arte contemporáneo y éste ataca al público para liberarse de su cualidad de objeto de consumo, pero, asimismo, el artista posee un impulso hacia la perpetuación y comunicación, por lo que el arte contemporáneo está, en cierto sentido, condenado a un público de especialistas (cfr. A1,3,11,13,20). Precisamente porque hay un impulso de comunicar, es indispensable la contemplación, aunque sea de un solo espectador. Debemos, al respecto, tomar en cuenta que

La experiencia estética implica también una especie de éxtasis, que produce igualmente la fusión del sujeto con el objeto. Como dice B. Berenson, famoso crítico de arte, «ambos se transforman en una sola entidad. El espacio y el tiempo quedan abolidos... Cuando el sujeto recobra su conciencia habitual es como si se hubiera iniciado en misterios que le aportan luz, alegría y perfección».³³

En una de sus últimas obras, García Ponce está consciente de que «la contemplación puede llevamos hasta el éxtasis proporcionado por el arte» y de que el verdadero arte «realiza la única forma de unión mística para los que no tienen más Dios que el arte» (VNA-I,138). Ya desear es tratar de salir de sí para dirigirnos a *otro lado*, aunque lo que propiamente distingue al arte de la mística es, dice García Ponce en su autobiografía, el impulso ordenador, es decir el proceso de

31.- Cfr. Martin Heidegger: *Arte y poesía*, p. 104.

32.- Sin firma: "Polémica mesa redonda en el Museo del Carmen. En la realización del verdadero arte las obras dialogan consigo mismas: Juan García Ponce", p. 16.

33.- Paul Poupard (dirección): *op. cit.*, p. 599.

racionalización que le da un orden, por ejemplo, a la narración, pero también esa voluntad de comunicación, de la que en general el místico carece porque su experiencia es *interior* (cfr. JGP, 57). A pesar de ello, por un lado, muchos místicos comunican sus experiencias: poseen esa voluntad de comunicación (pensemos en Raimundo Lulio, Jan van Ruysbroeck, San Juan de la Cruz, Teresa de Ávila, Miguel de Molinos, los hindúes Kabir y Mira Bai, o los poetas místicos sufíes, entre innumerables nombres), y, por otro lado, el espectador ajeno al proceso creativo y, por tanto, el artista mismo como espectador de su propia obra, son susceptibles de mantener una experiencia extática, *sair de sí*: «El que mira se hace prisionero de lo que mira y porque mira lo hace su prisionero, no puede dejar de mirar», dice García Ponce (IYV, 206). En realidad, el artista, al crear, también se coloca fuera de sí, hace suyo lo que contempla y se hace prisionero de su creación: «sobrepaja todos los exteriores sentidos», como afirma Miguel de Molinos al referirse a la contemplación.³⁴ Para Alberto Ruy Sánchez, la obra de García Ponce - aunque el misticismo que exprese sea estético y por tanto amoral- «parece escrita desde una posición relativamente paralela a la del místico Molinos»,³⁵ ya que el jesuita herético de hecho vincula su posición quietista con el *voyeurismo*, con la contemplación. A este respecto, Octavio Paz ha encontrado en *Encuentros* «un arrobamiento religioso que no es inexacto llamar quietista».³⁶ Muy alejada de eso, para la iglesia los modos de comunicarse con Dios eran sólo la meditación y la oración. Molinos, al incitar al abandono, a la aniquilación del yo, desobedece esas leyes.

Por su parte, Maurice Blanchot asegura que «la experiencia del artista es una experiencia extática y, por lo tanto, una experiencia de la muerte».³⁷ Lo que Pierre Klossowski denomina *orgasmo del espíritu*, es un éxtasis que va más allá de la carne como conciencia de algo pasado en el momento en que el espíritu cree captarlo en la *palabra*.³⁸ el éxtasis se da en el "engaño colorido". Por ejemplo, según Klossowski, al ver a la diosa Diana bañándose, Acteón irrumpe en el espacio mítico, que es representación, exhibición: hay un éxtasis y así se efectúa la metamorfosis del cazador en ciervo.³⁹ En *Roberte esta noche*, se expresa la experiencia del éxta-

34. - *Defensa de la contemplación*, p. 98.

35. - "Voyeurismo y contemplación en *De anima*", en: A. Pereira (ed.): *op. cit.*, p. 198.

36. - "Encuentros de Juan García Ponce". *Obras completas*, vol. 4, p. 381.

37. - *El espacio literario*, p. 141.

38. - Cfr. *Tan funesto deseo*, p. 95.

39. - Cfr. Pierre Klossowski: *El baño de Diana*, p. 43.

sis como una operación que en la persona disocia el alma del cuerpo y el espíritu del alma, de tal modo que la sustancia razonable pierde su comunicabilidad personal -es decir, se hace común- y la persona actual queda suspendida.⁴⁰ No es otro el deseo de Cesare Pavese: negar el mundo del tiempo, pues «Para que una experiencia tenga un valor metafísico debe huir del tiempo» y tender hacia el éxtasis: «Nuestro esfuerzo incesante e inconsciente es un tender hacia fuera del tiempo, al instante extático que realiza nuestra libertad».⁴¹ Y si etimológicamente, "existir" significa "estar puesto fuera de la esencia", entonces el deseo es dejar de existir para recobrar esa esencia humana mediante la acentuación, hasta el paroxismo, de lo humano, de la demasiada humana materialidad del cuerpo. La Mujer es -una vez más- el "centro" de gravedad hacia donde todo se desplaza: su absoluta disponibilidad de asumir el papel voluntario de objeto erótico resulta ser una actitud vinculada con el Eros-Universal -no excluyente-, con el que todos pueden comulgar. Su multiplicidad y cambio la hacen ser un centro que se desplaza como el lince o el gato. Ni el Arte ni la Mujer representan una finalidad insertada dentro de un tiempo lineal. Al ser atemporales, viven en un presente continuo o fuera del tiempo (que es lo mismo). Si la experiencia ateológica de Bataille carece de objetivo es porque representamos un *bien futuro*, una recompensa trascendente, eterna, es la necesidad implícita en toda finalidad. Por ello el autor francés no está de acuerdo con la palabra "místico". Para él la experiencia interior (los estados de éxtasis) son una experiencia desnuda, exenta de ataduras con cualquier confesión e incluso carecen de origen; por lo tanto, la experiencia carece también de finalidad. Lo que también Bataille califica de "operación soberana" no se subordina a nada y es indiferente a los efectos que se puedan derivar de ella. La existencia soberana, la pérdida inútil del excedente de energía, no se separa de lo imposible,⁴² de lo ilimitado (lo posible es un límite). Así, el Eterno Retorno asume su inocencia. Es su disponibilidad, multiplicidad, apertura y soberanía que retorna una y otra vez lo que vuelve a la Mujer de Garofa Ponce parte de lo imposible: «ella estaba siempre disponible y su disponibilidad la hacía inalcanzable» (CI-I,95), como el amado que huye en un poema de San Juan de la Cruz, donde la mujer -el alma (*anima*)- lo busca. Pero mientras que el místico tiene ante Dios la actitud de un súbdito, de un siervo, en

⁴⁰ - Cfr. P. Klossowski: *Roberte esta noche*, p. 34.

⁴¹ - *El oficio de vivir*, pp. 171 y 234.

⁴² - Cfr. *La experiencia interior*, pp. 13, 189 y 194.

cambio, «quien pone el ser ante sí mismo -dice Bataille- tiene la actitud de un soberano».⁴³ Sólo un ser "soberano" conoce el éxtasis, a no ser que sea Dios el que lo conceda.⁴⁴ La experiencia interior de Bataille es independiente de aquello a lo que los místicos la ligan. Como elemento de una experiencia ateológica dentro de la narrativa erótica, la Mujer en García Ponce es soberana. Paloma, que no desea sino ser el objeto absoluto de un deseo absoluto, encuentra el constante placer en la *voluntaria* obediencia y sumisión (cfr. DA, 141), y en su contradictoria realidad, llega a acceder así a lo que Bataille llama *lo imposible* -siempre a merced de la suerte-, al más allá del ser y de los seres, pero que no es la nada ni algo sobrenatural, sino una realidad indefinida: «lo que no puede ser aprehendido»,⁴⁵ la muerte. Es por ello que la Mujer en García Ponce debe ser evocada y filmada en una película, ofrecida al Arte en un ritual que la intemporalizará y la hará posible en el terreno artístico: la apartará de la muerte.

Para la Mujer, estar sometida por la contemplación, dejarse conducir, guiar, sin intervenir, es un modo de revelarse y también de *autognosis*: conocerse a través del reconocimiento del otro. La «disponibilidad de la inocencia», como hemos visto, destruye la posibilidad de un único propietario. Inmaculada nunca dejó de ser la que sentía placer al continuarse con Joaquina en aquellos rituales de la casa de muñecas. Ella siguió siendo el objeto dispuesto al placer y a otorgar placer, y fue abriéndose *cada vez más*, diluyendo las pequeñas limitaciones que de niña se imponía, una de las cuales, por cierto, causó la ruptura con Joaquina (el hecho de no haber querido introducirse un olote en la vagina). Inmaculada crece y cada vez más se abre al exterior para perder su identidad. El placer de exhibirse es también el placer de anular la individualidad, de objetivarse para experimentar y sentir la *continuidad del ser*. La Mujer se vuelve objeto de placer *en-sí* mismo. El autor se solidariza con el deseo de "dejar de existir" en la intimidad.

Ya se se ha afirmado que lo sagrado en la actualidad occidental se ha hecho mucho más íntimo «y sólo interesa al alma. Se ve aumentar la importancia de la mística y disminuir la del culto».⁴⁶ Pero, antes de proseguir, es necesario aclarar que como no hay Dios ni elementos mágicos, el misticismo plasmado por García Ponce en sus obras más representativas es un

⁴³.- *El culpable*, p. 54. Subrayado del autor.

⁴⁴.- Cfr. *ibid.*, p. 54.

⁴⁵.- G. Bataille: "Apéndice" a *El culpable*, p. 166.

⁴⁶.- Roger Caillols: *El hambre y lo sagrado*, p. 152.

misticismo ateológico en el sentido de que, como en Bataille, es asistemático y no proviene de una revelación *sobrenatural*. A pesar de esto, existe la vivencia interna. Dice Bataille: «dispongo, si quiero, de *estados místicos*»,⁴⁷ pero a la vez opone a los misticismos la lucidez de la conciencia de sí mismo, que tiene por objeto la interioridad y, por tanto, no está subordinada al futuro, a un objetivo.⁴⁸ La experiencia interior es entonces ampliación de las posibilidades humanas hasta su límite y por ello todo apego, ya sea a un Dios, a los proyectos o a la moral, es un tipo de servidumbre. La experiencia interior es, dice García Ponce, «el irreprimito deseo de romper todos los límites y llegar hasta un fondo que no existe» (HV,247). Lo posible se experimenta siempre en el exceso y la experiencia interior no tiene otra salida que el éxtasis, donde el ser está en nosotros por exceso, de tal modo que parece que morimos. Al no haber Dios como ser sobrenatural, la experiencia mística de Bataille carece de utilidad; es como el arte para García Ponce. Pero si para Bataille la experiencia ateológica es una experiencia muda, donde todo se resuelve en el no-saber, en el silencio, porque esta experiencia mística es el aniquilamiento, la vivencia más cercana al morir -aunque no se llegue a morir-, en García Ponce toda experiencia es finalmente revelada por las situaciones plasmadas por el "engaño colorido", por la experiencia estética carente de verdad, que nos muestra el silencioso Arte. Si la lucidez coincide, en García Ponce, con lo sagrado, este mundo sagrado se reduce a la pura intimidad representada por el Arte: lo sagrado exterioriza la intimidad en el ritual artístico. Así como los místicos niegan cuanto pertenece al mundo para que el alma alcance la sabiduría divina y el divino silencio,⁴⁹ así el Arte niega la contingencia del mundo y se la apropia para que en el silencio lo contemplemos. Y así como el místico atribuye a Dios todo lo que es perfecto y elimina de éste todo lo negativo, todo el error (vías atributiva y negativa),⁵⁰ el artista y el espectador percibirán el Arte en términos semejantes. En el Arte hay también renuncia de la vida en el momento de su creación o de su goce, de tal modo que el contemplativo puede decir, con San Juan: «Entréme donde no supe...» o «Vivo sin vivir en mí». ⁵¹

Para Bataille, en cambio, el último móvil es el no-móvil, lo Absoluto es el no-saber y no la

⁴⁷.- *Sobre Nietzsche*, p. 68. Subrayado del autor.

⁴⁸.- Cfr. *La parte maldita*, pp. 238 y 239.

⁴⁹.- Cfr. Ramón Xirau: *op. cit.*, p. 38.

⁵⁰.- Cfr. *ibid.*, p. 35.

⁵¹.- Cfr. San Juan de la Cruz: *Obra completa*, 1, pp. 70-75.

constitución de otro orden, de ahí que exprese una especie de teología negativa o ateología. En García Ponce se expresa con claridad el no-saber del "engafio colorido", que constituye el verdadero móvil y ámbito donde emerge lo sagrado. Esto posee una gran lógica si pensamos en que todo lo que las grandes religiones consideran como *sagrado* se fundamenta en libros, mitos o relatos, es decir, en representaciones.

Dentro de las representaciones eróticas del autor yucateco, es clara la irrupción del misticismo. No sólo el lector comulga con el Arte, sino que los mismos elementos representados encuentran el éxtasis que implica la comunión con lo sagrado. Dice Mircea Eliade:

Para la conciencia moderna, un acto fisiológico: la alimentación, la sexualidad, etc., no es más que un proceso orgánico, cualquiera que sea el número de tabús que le inhiben aún (reglas de comportamiento en la mesa, límites impuestos al comportamiento sexual por las "buenas costumbres"). Pero para el "primitivo" un acto tal no es nunca simplemente fisiológico; es, o puede llegar a serlo, un "sacramento", una *comunión con lo sagrado*.⁵²

Esto no significa, de ninguna manera, que podamos interpretar a los personajes fundamentales de García Ponce como pertenecientes a tribus o clanes "primitivos"; significa, simplemente, que por medio de la razón han sacralizado el erotismo al transformar la sexualidad en un ritual, una ceremonia fuera del mundo profano de las prohibiciones y del trabajo; significa que han optado por asumir un papel en el mundo en que conviven claramente lo profano y lo sagrado, aun fuera de las religiones institucionalizadas; significa que en la intimidad han transgredido el orden establecido para obtener una experiencia extática porque en la intimidad los participantes se hacen uno, y en la intemporalidad o atemporalidad surge la *impersonalidad*, que es hacia donde finalmente tiende el movimiento del Deseo. En *De anima*, Paloma afirma que «toda realidad objetiva ha desaparecido» (DA,197). En el rito, espacio íntimo por excelencia, se pone en contacto lo profano con lo sagrado.

Para expresar la inefabilidad que encierra la experiencia erótica, García Ponce ha tenido necesidad de recurrir a un vocabulario místico y teológico, de la misma manera que los místicos recurrieron a un vocabulario erótico para expresar la inefabilidad de la unión con lo Absoluto o *unio mystica*. Desde la antigüedad, la unión del alma con Dios se ha expresado a través de la metáfora de dos amantes, de dos seres que, por amarse, no necesariamente están ligados por

⁵². - Mircea Eliade: *Lo sagrado y lo profano*, p. 21. Subrayado mío.

lazos matrimoniales o legales. En *De anima*, Paloma reconoce que la relación de su amante ha sido «ese raro encuentro de nosotros mismos fuera de nosotros mismos» (DA,39), es decir, el rechazo de la posesión en busca de una comunión.

Es muy claro, pues, que dentro del ámbito de la transgresión, de lo sagrado, se encuentra también, en el autor yucateco, la presencia del misticismo, donde las paradojas y contradicciones, la culminación de los opuestos, son capaces de anular toda racionalidad y sentido unívoco, donde ya no se es nada porque ya se es todo: esto es lo que precisamente ocurre con Mariana, Paloma e Inmaculada: «nadie es nadie mientras hace el amor» (DA,64).

Afirma García Ponce en una entrevista que «La mística ha estado siempre relacionada con el erotismo, lea el *Cantar de los cantares*, lea la traducción de Fray Luis de León, lea a Sor Juana Inés de la Cruz, lea a Santa Teresa. Su manera de expresarse es convertir la experiencia religiosa en una traducción erótica, siempre es amada en el amado transformada»,⁵³ como se expresa en la estrofa 5 de "Noche oscura", de San Juan de la Cruz, y que nos hace recordar el ya analizado deseo de María Inés de convertir al otro en Mujer: «Ese deseo de aniquilación sólo es femenino. Al ser él, yo no voy a ser un hombre. Lo convierto en mujer» (CH,167), como ocurre con Ulrich en *El hombre sin cualidades*, quien, según la interpretación de García Ponce, es hecho femenino -sin perder su masculinidad- por la realidad de su hermana (cfr.RM,212). El deseo de María Inés en *Crónica...*, que también hace explícito Gilberto en *De anima*, no permanece en la mera intersubjetividad, en la mera relación dialéctica sujeto-objeto ni en la mera fenomenología que, como se vio en el capítulo anterior, se resuelve en una pseudo-ontología, sino que -además- es expresión del misticismo. En una ocasión, Paloma dice: «No nos excita [a las mujeres] la visión de ningún cuerpo masculino ni tampoco el de uno femenino, a no ser que podamos unirlo a nosotras mismas, convertirlo en una repetición de nuestro propio cuerpo» (DA,212. Subrayado mío). Para José C. Nieto la transformación de la amada en el Amado es la «divinización del alma al ser unida y transformada en la divina esencia»,⁵⁴ pero esta interpretación no excluye el hecho de que esa línea de San Juan pueda ser leída como expresión del amor como algo sagrado e intemporal. Hay un verso de Raimundo Lulio que dice: «Amor es

⁵³ - María Cristina Ribal: *op. cit.*, p. 27.

⁵⁴ - Citado por Domingo Ynduráin: "Introducción" a San Juan de la Cruz: *op. cit.*, p. 209.

corda ab la qual està l'amic ligat a son amat».⁵⁵ El uso de palabras como "corda" o "ligar" para referirse a la *unio mystica* nos remite también al yoga, uno de los sistemas filosóficos ortodoxos (o *dársanas*) de la India, pues etimológicamente yoga está emparentado con *jugum* (yugo), que nos une y nos transforma, independientemente de los matices distintivos entre misticismo oriental y occidental. En "Hermosura de Dios", dice Santa Teresa. «¡Oh, fluido que ansí juntáis / Dos cosas tan desiguales!», y también: «Juntáis quien no tiene ser / Con el Ser que no se acaba: / Sin acabar acabáis, / Sin tener que amar amáis, / Engrandecéis vuestra nada».⁵⁶

Garofa Ponce cita el inicio de "Noche oscura" o "Canciones de el alma que se goza de aver llegado al alto estado de la perfección, que es la unión con Dios, por el camino de la negación espiritual", de San Juan de la Cruz:

En una noche oscura,
con ansias, en amores inflamada,
¡oh dichosa ventura!,
salí sin ser notada
estando ya mi casa sosegada.⁵⁷

A continuación, el autor de *Crónica...* comenta que «si eso no es erótico, puede ser la definición de una puta que tranquilamente dejó su casa y se fue a buscar placer. Lo vuelca en Dios. Esa es una forma de placer. Nos lo anuncian desde que somos chicos: "si te vas al cielo, sentirás el placer más grande"»,⁵⁸ ¿y qué es el cielo si no «profunda, profunda eternidad», como dice Nietzsche? Para el autor de un *Kama Sutra* español del siglo XVII -un morisco expulsado en 1609 que se exilió en Túnez-, *el sexo nos lleva a la unión transformante con Dios*. Incluso este morisco nos aconseja que en el momento de introducir el pene, exclamemos: *bismi illahi*, que significa "en el nombre de Dios",⁵⁹ que es nada menos que la frase con que inicia el *Corán*. Una de las fuentes de este *Kama Sutra* fue un místico sufi apodado Zarruq, muy versado en el arte de hacer el amor con una visión espiritualizante que el Islam favorece, en contraste con la moral cristiana y a pesar de que el Islam considere a la mujer como un ser inferior. Y es que el *Corán* no reprime el *placer* carnal. En uno de los relatos del paraíso que visita Mahoma, se des-

⁵⁵ - Citado por Helmut Hatzfeld: *op. cit.*, p. 53.

⁵⁶ - *Poesías y exclamaciones*, p. 18.

⁵⁷ - San Juan de la Cruz: *Obras completas*, 1, p. 66.

⁵⁸ - María Cristina Ribal: *op. cit.*, p. 27.

⁵⁹ - Cfr. Luce López-Baralt: *op. cit.*, p. 189. Cfr. también p. 185.

criben los cielos, en uno de los cuales el bienaventurado dispone de 500 mujeres y recibe 4000 vírgenes, que puede convertir en sus mujeres si le place. También recibe 8000 sirvientas, pero de entre todas estas mujeres sólo ama particularmente a una.⁶⁰ Incluso para el poeta místico sufi, Ibn Arabi (ca. 1215), su amada -una mujer llamada Nizam- representa o es alegoría del mismo Dios. Sus versos son, como los de San Juan de la Cruz, delirantes, al grado de que la arabista Annemarie Schimmel comenta que la poesía sanjuanista parece la obra de un sufi.⁶¹ Tanto Jan van Ruysbroeck como Raimundo Lulio y su *Art amativa* son considerados como influencias decisivas de San Juan de la Cruz y de Santa Teresa de Jesús. Pero es interesante advertir que Raimundo Lulio, considerado por Helmut Hatzfeld como un «sufi cristiano», haya sido un eslabón entre el misticismo musulmán de los sufíes y el misticismo cristiano. Lulio no sabía latín, pero podía escribir y leer en árabe.⁶² *El jardín perfumado*, de Nefzawi es otro ejemplo de tratado erótico espiritualizante en el mundo árabe. Incluso el *Speculum al fodere* (*Espejo del coito*), texto catalán de autor anónimo, es un *ars amandi* sexual semejante a los tratados hindúes o árabes anterior al mencionado *Kama Sutra* español,⁶³ lo que implica que en la España medieval sí existió una tradición de literatura erótica olvidada durante años. Y si bien la fertilidad es tomada en cuenta y de ahí que estos tratados se refieran siempre a relaciones heterosexuales, en el seno de la heterosexualidad -o mejor: del *heteroerotismo*- y rechacen la sodomía, ello no impide que Zarruq le dé un lugar a la *anticoncepción* y hasta dé un consejo para lograrla si se desea.⁶⁴ Asimismo, no debe perderse de vista que la contextualidad más significativa de los tratados eróticos de aquella época sobre el arte del amor *sexual* «fue oriental antes que ovidiana», incluso en el *Libro del buen amor*, de Juan Ruiz.⁶⁵ En otras palabras, los autores "eróticos" peninsulares recibieron más influencia oriental que de Ovidio, lo que implica que no hubo ninguna disociación de la vida erótica y la espiritual; al contrario: el placer sexual es interpretado, en el *Kama Sutra* español, «como un anticipo no sólo del Paraíso sino de la

⁶⁰ - Relato citado por I. P. Couliano: *op. cit.*, p. 166 y ss.

⁶¹ - Cfr. Luce López-Baralt: "Prólogo" a San Juan de la Cruz: *Obras completas*, 1, pp. 42 y 44.

⁶² - Cfr. H. Hatzfeld: *op. cit.*, pp. 53, 39 y ss.

⁶³ - Cfr. Luce López-Baralt: "Un místico de Fez. experto en amores: el modelo principal del *Kama Sutra* español", p. 222.

⁶⁴ - Cfr. *ibid.*, p. 238 y 249.

⁶⁵ - *ibid.*, p. 220.

contemplación misma de Dios»,⁶⁶ palabras que podemos asociar a las citadas de García Ponce al referirse a San Juan de la Cruz, poeta cuyos antecedentes están también en Oriente y cuyos cánones estéticos son más bien semíticos, pues, además -dice Luce López-Baralt- se han encontrado en San Juan «coincidencias estremecedoras con la literatura mística musulmana», por lo que es factible asegurar que este poeta le dio la espalda a la literatura española del Siglo de Oro, ya que, como lo han advertido muchos lectores, en San Juan hay una anulación del espacio-tiempo, de las identidades individuales y de la razón lógica y ordenadora. Como afirma López-Baralt, estudiosa de este poeta: «San Juan se encuentra más cerca de Oriente que de Occidente», cosa que ya había notado Menéndez Pelayo, cuando calificó a la poesía sanjuanista de «oriental».⁶⁷ Por todo lo anterior no coincido con Jorge Guillén cuando afirma que la trascendencia simbólica de los versos de San Juan es una trascendencia «dentro del orden profano» porque «El lector, a solas con ella, no puede pasar al orden sagrado. Ahí, entre tales símbolos, no ha lugar la alegoría que el autor, y sólo el autor, señala, porque sólo existe en su ánimo privado, y no de modo objetivo en el texto».⁶⁸ Por una parte, Guillén *reduce* el terreno de lo sagrado al excluir el amor y el erotismo; por otro, no toma en cuenta los títulos asignados por el poeta a sus poemas, títulos que no dejan de ser parte del poema. Pero además -quizá lo más importante- a Guillén se le escapa el hecho de que, como dice Heidegger, la obra artística «hace conocer abiertamente lo otro, revela lo otro; es alegoría».⁶⁹ Independientemente de las interpretaciones alegóricas en prosa que el mismo San Juan otorga, en su poesía hay una búsqueda eternidad, de trascendencia. El verso sanjuanista «Gocémonos, Amado» se traduciría hoy por «hagamos el amor, Amado».⁷⁰ Hay síntomas claros de lo otro, del ámbito sagrado. Los personajes de García Ponce no buscan sino esa profunda eternidad y por ello reiteran sus ritos eróticos, los representan, los filman, los retratan, los describen, los *transforman* en Arte para que no sean devorados por la muerte.

⁶⁶.- Cfr. Luce López-Baralt: "Un *Kama Sutra* español: el primer tratado erótico de nuestra lengua", p. 175.

⁶⁷.- El mismo San Juan admite que aprendió su «poética del delirio» del *Cantar de los cantares*. Cfr. Luce López-Baralt: "Prólogo" a San Juan de la Cruz: *Obras completas*, 1, pp. 11, 13 y 35.

⁶⁸.- *Lenguaje y poesía*, p. 100.

⁶⁹.- *Op. cit.*, p. 41.

⁷⁰.- Cfr. L. López-Baralt: "Prólogo" a San Juan de la Cruz: *Obras completas*, 1, p. 26.

La *unificio* o unión con la divinidad a que nos lleva la llamada *vía unitiva* es el éxtasis místico. El poeta mexicano Efrén Rebolledo, en su poema "Santa Teresa", publicado en *Cuarzos* (1902), nos muestra a la santa con «Sus ojos siempre abiertos por el éxtasis» y la hace soñar que su cuerpo virgen y el de Cristo se entrelazan «Y que en un beso trémulo y sonoro / Se confunden sus bocas invioladas».⁷¹ De tal modo, la Santa se hace *uno* con la divinidad como el voluptuoso se hace *uno* con todos, con lo *otro*. Bataille lo entendió así: «La santa se aparta con horror del voluptuoso: ignora la unidad de las pasiones inconfesables de este último y de las suyas propias»,⁷² lo que me recuerda al San Benito representado en *Catálogo razonado*, quien sustituye al modelo femenino por unas zarzas y se abraza «lujuriosamente» a la cruz (cfr. CR, 31, 33). También me recuerda a Roberte, proveniente de una familia calvinista, aunque adúltera y envenenadora de su marido en *La revocación del edicto de Nantes*, y quien considera que su prima, *religiosa ursulina*, está más cerca de ella que su amiga Sarah, «materialista encarnizada».⁷³

En *El abad C*, de Bataille, cuando el abad, con todo y sus «crímenes», confiesa que nunca ha dejado ni dejará de pensar en Dios, aclara: «Yo mismo no podría huir de mí mismo...»,⁷⁴ lo que significa que Dios no puede huir de Dios. Hay un momento en *Madame Edwarda* -también de Bataille- en que la prostituta se estira la piel con ambas manos para mostrar mejor la hendidura de su sexo, a continuación de lo cual el narrador le pregunta por qué lo hace y ella responde: «Ya ves, soy DIOS...»⁷⁵ La mujer se ha hecho Dios como el místico porque tanto el asceta como el lujurioso llegan al exceso, a la transgresión de los límites -la privación es también un exceso-, sólo que por caminos distintos.

Pero, ¿cuál es la diferencia entre Klossowski, Bataille y García Ponce? Para el escritor yucateco, Klossowski «inventó una diosa y la colocó en el centro del mundo. Bataille, en cambio sustenta la idea de ausencia de centro y de explosión, de *dépense*», y si Madame Edwarda se convierte, por un momento, en Dios, en centro, enseguida -dice García Ponce- «se destruye. Recuerda cómo termina *Madame Edwarda*: "El resto es ironía, lenta espera de la muerte"». En Bataille, Dios es todos y nadie, mientras que para Klossowski -y también para García Ponce-

71. - Efrén Rebolledo: "Santa Teresa", *Obras completas*, p. 16.

72. - *El erotismo*, p. 15.

73. - Cfr. *La revocación del edicto de Nantes*, p. 42.

74. - G. Bataille: *El abad C*, p. 178.

75. - G. Bataille: *Madame Edwarda*, p. 44.

«Dios no sólo puede ser una prostituta, el chiste de Dios es que es de todos, absolutamente, se nota en *Las leyes de la hospitalidad*, que es la donación de la esposa a todos los amigos del esposo». ⁷⁶ Nabokov también inventó una "diosa", una "causa final". Recordemos que la "gira" que Humbert y Lolita emprenden después de la muerte de la madre de ella es descrita por el padrastro como «a hard, twisted, *teleological* growth» cuya única razón de ser era mantener a Lo «in passable humor». ⁷⁷ Pero la *hybris* de Humbert fue precisamente haber pretendido una *posesión exclusiva*, mientras que los hombres en García Ponce y Klossowski se han percatado de que Dios es para todos y a todos puede darse por igual. Aschenbach, en *La muerte en Venecia*, «se sacrifica en espíritu al culto de lo bello» y de tal modo descubre -con la pura contemplación- una expresión de «serenidad divina» y una «belleza divina» en un joven de 14 años (Tadrio), quien le producía «evocaciones místicas» y a quien compara con un «dios mancebo». En este caso la contemplación de Tadrio es la contemplación de la belleza y el erotismo es llevado a niveles de éxtasis, pues para Aschenbach la belleza es la única forma de lo espiritual que recibimos con nuestros sentidos: el camino de lo sensible lleva al artista hacia el espíritu. ⁷⁸

Así lo entiende también el sacerdote herético fray Alberto, quien, en *Crónica...*, no sólo experimenta la contemplación, sino que también vive el acto carnal como un suceso espiritual, lo transgrede, lo supera al reiterarlo de forma ritual sin pretender apropiarse de lo divino. En el "Prefacio" a *Madame Edwarda*, Bataille aclara que lo que no ha podido decir el misticismo lo dice el erotismo: «Dios no es nada si no es superación de Dios en todos los sentidos; en el sentido del ser vulgar, en el del horror y en el de la impureza; en definitiva, en el sentido de nada...» ⁷⁹ He ahí la asistemática de Bataille: lo que se supera a sí mismo destruye sus límites, no retrocede ante nada, y el escritor francés no escatima la negatividad porque no pone límites a lo que desconoce el límite. Para García Ponce «lo que Bataille busca es permanecer en lo negativo» (IYV, 258). El mismo autor francés lo hace explícito, cuando afirma que «quien no agoniza en el horror de una niebla muy baja goza de la luz como un imbécil que cree que la luz le es debida». ⁸⁰ A Bataille, finalmente, le importa la *heterología*, lo que es *completamente otro* y

⁷⁶ - Lelia Driben y Dominique Legrand: *op. cit.*, p. 11

⁷⁷ - *Op. cit.*, p. 154.

⁷⁸ - Cfr. Thomas Mann: *La muerte en Venecia*, pp. 49, 56, 63, 64, 87 y 136.

⁷⁹ - G. Bataille: "Prefacio" a *Madame Edwarda*, pp. 28 y 29.

⁸⁰ - *El culpable*, p. 70.

ha sido excluido por nuestro pensamiento racional e higiénico; le importa, pues, la «lógica del no-saber», lo que se opone a cualquier representación homogénea o sistemática del mundo: «la dimensión excremental del hombre».⁸¹ La conciencia de todo ese horror es la conciencia de la misma inestabilidad e inacabamiento de la realidad y de la condición humana: la muerte, el sinsentido. Dios, en tanto apertura total, es entonces también Nada: «el ser abierto sin reserva -a la muerte, al suplicio, al júbilo-, el ser abierto y muriente, doloroso y dichoso, aparece ya en su velada luz: esta luz es divina».⁸² En Bataille se expresa la obstinación de vivir hasta el límite de las posibilidades humanas, y el ser ilimitado puede llegar a la destrucción del otro, como los dioses antiguos. Es preciso elegir la vía del "hombre completo" (no mutilado) al no ignorar el erotismo ni el desenfreno, que acumula las circunstancias contrarias a lo que sería la castidad y la ascética.⁸³ La desenfrenada y soberana Simona y sus dos amigos, en *Historia del ojo*, llevan a cabo una especie de "misma" con el cuerpo del sacerdote don Aminado, en la que lo hacen beber su propia orina en el cáliz, Simona lo ahorca mientras lo viola y luego le extrae un ojo.⁸⁴ La incongruencia de un mundo en que no hay centro y la disolución del yo se evidencian a través del deseo perverso (cfr. HV, 249). En el éxtasis se confunde el horror y la fascinación. Algo similar ocurre en *Mi madre*, cuyo protagonista femenino -la madre de Pedro-, en sus excesos, en su vertiginosa desmesura, está más próxima a Dios que lo que Pedro había visto en la iglesia. Cuando Pedro habla de su relación con Hanei, afirma lo siguiente:

Esta abolición de límites, que nos perdía el uno en el otro, era más profunda y santa que los sermones del cura en la capilla de la iglesia. Vefía en ella la medida de Dios, en la que nunca advertí sino lo ilimitado, la desmesura, la demencia del amor.⁸⁵

La "pureza" del signo de *lo imposible* que Bataille plantea a través de la relación de Pedro con su ilimitada, soberana, impura y transgresora madre, cuyo reinado es el de la violencia, se da en el protagonista femenino como «un amor semejante al que Dios reserva a la criatura según los místicos: un amor que reclama la violencia y que jamás tiene tiempo de reposo».⁸⁶ Ese punto extremo de lo posible -donde está el sinsentido-, ese "tocar fondo", ese tender a lo impo-

⁸¹ - Cfr. Ignacio Díaz de la Serna: *op. cit.*, pp. 62 y ss.

⁸² - G. Bataille: "Prefacio" a *Madame Edwarda*, p. 33. Subrayado del autor.

⁸³ - Cfr. *La experiencia interior*, p. 34.

⁸⁴ - Cfr. *Historia del ojo*, pp. 96 y 97.

⁸⁵ - *Mi madre*, p. 122. Cfr. también pp. 41 y 46.

⁸⁶ - *Ibid.*, p. 91.

sible supone la risa, el éxtasis, la libertad de los sentidos implicada en la "no-ascesis", la proximidad de la muerte, pero también el error y la náusea. Esa pasión, esta voluptuosidad en el impulso, que nos conduce a lo otro, es hasta cierto punto comparable a la que suele experimentar el hombre por la Mujer en García Ponce. El exceso es violencia, pero ésta no implica necesariamente aniquilación ni muerte absoluta, ni tampoco -como en Bataille- el placer como suplicio, sino más bien la transformación, el cambio ontológico que embriaga al místico, al amante, al artista o al espectador del arte, inmersos en la contemplación.

Es cierto que en García Ponce los personajes violentan el orden, se sumergen en la desmesura ritual y surge así el reino del erotismo en la intimidad de los cuerpos, antitético al espacio real o *principio de realidad* (o de realidad establecida o *principio de actuación*, como diría Marcuse), pero no hallamos nunca en sus obras lo que el narrador de *Historia del ojo* refiere como ligado a una «sexualidad profunda, por ejemplo: la sangre, el terror, el crimen, el ahogo, todo lo que destruye la beatitud y la honestidad humana».⁸⁷ Más adelante, el narrador de esta obra acepta que no amaba los placeres de la carne, sino lo sucio.⁸⁸ Si bien en el exceso la persona se sitúa fuera de todos los límites y en su indiferencia "toca fondo", en García Ponce nunca aparecen escenas de coprofagia o uridipsomanía: las llamadas perversiones no pasan de un ámbito creativo al desechar lo impuro-destructivo. Si Dios como Madame Edwarda es plenitud del horror y del placer -lo que también ocurre en muchas divinidades paganas- en la obra de García Ponce el abandono de la Mujer-Divinidad se entrega al *principio del placer* y es allí donde aparece lo ilimitado del exceso: es allí donde aparece lo sagrado, siempre en la línea del placer carnal, intelectual y estético, sin llegar al homicidio cruel. Sobre Bataille, dice García Ponce: «Su espacio no es el de la inocencia; es el del deseo. Los personajes de Bataille son siempre *víctimas* y culpables de su propia servidumbre a la pasión», y más abajo: «los relatos de Bataille nos conducen hasta la destrucción de sus personajes» (HV, 450. Subrayado mío). En otras palabras: la pérdida, la muerte del yo se da en el placer y en la muerte física, mientras que en García Ponce sólo en el placer. En Bataille existe una sucesión de representaciones de carácter sagrado-transgresor abierta a la continuidad y actualización narrativa de la negatividad, de lo

⁸⁷ - *Historia del ojo*, pp. 29 y 30.

⁸⁸ - Cfr. *ibid.*, p. 72.

"impuro", mientras que en el autor yucateco se da la continuidad sagrado-transgresora, pero de la actualización sucesiva del impulso creativo de vida, de preservación hedonista y no se llega, como lo vimos al comparar a Sade con el autor que nos ocupa, a *lo imposible* en tanto violencia y crueldad en su totalidad: ambos autores difieren en los medios de representación y en los matices de *lo imposible*.

Se debe insistir en que la Mujer-Divinidad en la narrativa que nos ocupa se excluye del horror y no opone resistencia a quien quiera acercársele, siempre y cuando la deje ser y no la niegue, como lo hizo -en *De anima*- Rodolfo con su fealdad y falta de delicadeza o Armando con sus celos retrospectivos. La Mujer-Divinidad, además, deja ser al otro.

Sin dudas, en la obra de García Ponce, la experiencia de la aniquilación extática -vacío que es, paradójicamente, presencia-, el éxtasis al que se llega en la perspectiva (lejana) de la muerte, de la destrucción, de la desintegración total, aparece en la *petite mort*, en el orgasmo y jamás en el suplicio, tema que encontramos más bien en *Farabeuf* (1965), de Salvador Elizondo, donde el erotismo se da a través de la contemplación de un suplicio chino, cuyo cliché fue tomado de *Las lágrimas de Eros*. Y es que Elizondo, para quien el rostro del chino supliciado revela «algo así como la esencia mística de la tortura»,⁸⁹ es un autor mucho más influido por (o que coincide más con) Bataille que Juan García Ponce, donde se percibe la esencia mística del exceso del placer en el erotismo de los cuerpos. La diferencia radica en la dirección tomada. Elizondo parte de la negatividad, mientras que García Ponce del vitalismo energético. Ahora acerquémonos a la Mujer-Divinidad del autor yucateco en el ámbito de lo que Bataille califica como el acto religioso por excelencia:⁹⁰ el ritual del sacrificio.

-ii-

En *Catálogo razonado*, el actor en el que encarna la voz primera le dice a la modelo: «Cada repetición, cada forma bajo la que apareces siendo tú misma y otra es un homenaje, muestra mi imposibilidad de apartarme de tu imagen del mismo modo que los justos que han alcanzado la

⁸⁹ - Salvador Elizondo (autobiografía), p. 43. Cfr. también *Cuaderno de escritura*, donde llega a relacionar el coito con el asesinato y la cirugía (p. 139), y donde también afirma: «sólo la relación que existe entre los amantes es tan estrecha y solidaria como la que existe entre el supliciado y el supliciado» (p. 71).

⁹⁰ - Cfr. G. Bataille: *El erotismo*, p. 114.

Gloria no pueden apartarse ni un segundo de la contemplación de Dios» (CR,83). En el misticismo la imagen es fundamental: tanto ésta como la paradoja nos conducen al divino silencio: «en la imagen -dice Ramón Xirau- vienen a unirse la conciencia y su objeto, lo ideal y lo real, la palabra y el acto. No es extraño que San Juan de la Cruz, cuya mística es contemplación y es acción, sea también un poeta de imágenes». ⁹¹ Se cumple entonces la *función anagógica* no sólo como idea de bienaventuranza, sino, sobre todo, como elevación y enajenamiento del alma en la contemplación de la divinidad, de lo sagrado.

Al hacer de la Mujer -tal y como la hemos entendido- una imagen ubicua y disponible que, como Dios o como el Arte, se entrega a todos por igual y mediante la cual accedemos a la *impersonalidad* que implica la continuidad, García Ponce la sacraliza y la diviniza. Las palabras la evocan. Ante ella queda el acto y el silencio. Lo puro, lo imaculado no puede ser violado. La Mujer-Divinidad plasmada en el arte cede en su absoluta disponibilidad y entonces llega a adquirir las proporciones de una *hostia*, en su sentido original: "víctima del sacrificio", con la que *comulgan* los participantes del rito y donde se manifiesta, se revela el espíritu. En una ocasión Paloma afirma que su desnudez es una *ofrenda* (cfr. DA, 134) y el uso de ese sustantivo no es gratuito, pues la divinidad despierta el deseo y no responde, no es *responsable* de su provocación, sólo abre sus brazos y se entrega a quien encuentre la forma de acceder a ella, quien también advierte que su capacidad de oponerse a otra voluntad no es muy grande (cfr. DA, 17). El narrador, en el cuento "Rito", afirma: «De la exhibición se pasa al ofrecimiento» (CC,311). La prostitución -recordemos uno de los significados de la palabra "paloma": "prostituta"- es el hecho de *ofrecer al deseo* y debemos tomar en cuenta de que antes del cristianismo la religión podía regular las modalidades de la prostitución y que en ese sentido llegó a ser sagrada, ⁹²

⁹¹ - *Op. cit.*, pp. 43 y 44.

⁹² - Cfr. G. Bataille: *El erotismo*, pp. 197 y 186. Debemos también recordar que la paloma era un animal consagrado a algunas diosas precristianas, como la asiria Astarté, la romana Juno y Afrodita (o Venus); esta última tuvo múltiples epítetos: la "Afrodita Hetaira" o la ramera (como dato interesante, recordemos, por ejemplo, que Nicolás Fernández de Moratín comienza su gran poema en endecasílabos *Arte de las putas* [1777] con una invocación a Venus), la "Afrodita Kallipygos" o la del trasero encantador, la "Afrodita Porne" o la excitante, etc. Rufus Camphausen consigna la siguiente información sobre el simbolismo precristiano de la paloma: «No sólo en la región mediterránea sino también en la India, la paloma se conoce como ave de la pasión sexual, y su nombre sánscrito, *paravata*, también significa "lujuria"» (R. Camphausen: *Diccionario de la sexualidad sagrada*, p. 250. Ver también p. 28). Por otra parte, también existió la "Afrodita Mylitta" (asociada con Istar o Astarté), cuyo culto -dice Klossowski- implica la prostitución sagrada de las vírgenes, en que la prostituta sagrada era encarnación de la diosa. Cfr. P. Klossowski: *Orígenes culturales y míticos de cierto comportamiento entre las damas romanas*, p. 19.

como efectivamente ocurrió en Babilonia y hasta en el sur de la India, donde la prostitución sagrada fue muy importante. Al respecto, dice Jan Gonda:

En muchas ceremonias su papel era tan importante como el de los oficiantes [...] En el interior de la prostitución sagrada [...], el acto sexual aunque continuaba teniendo su doble objetivo tradicional (desarrollar la fertilidad de la naturaleza y de la especie humana), era comprendido como una *unio mystica* con la gran diosa de la vida, del amor y de la fecundidad.⁹³

James George Frazer nos otorga un dato interesante: «Parece que en Chipre todas las mujeres, antes de casarse, obligadas por la primitiva tradición, tenían que prostituirse a los extranjeros en el santuario de la diosa, llevase o no el nombre de Afrodita o Astarté».⁹⁴ Pueden darse muchos otros ejemplos de prostitución sagrada en la antigüedad, pero creo que para los fines de este capítulo basta con estos. En el capítulo siguiente volveré al tema de la prostitución desde la perspectiva del gnosticismo. Para Bataille, la prostitución es consecuencia de la actitud femenina en tanto que es ella la que provoca el deseo de los hombres, mientras que los hombres son los que toman la iniciativa.⁹⁵ Al provocar el deseo de los hombres, Dios es como una prostituta, lo mismo que el arte (volvemos a Madame Edwarda y también a Baudelaire).

Para comprender mejor estas ideas establezcamos un paralelismo con algunos sucesos del atemporal "tiempo" mítico apresado en algunas manifestaciones de la literatura antigua y comparemoslas después con la obra de dos artistas del siglo XX con sorprendidas coincidencias místicas: Pier Paolo Pasolini y Juan García Ponce.

En la mitología hindú el dios Krishna, una de las múltiples manifestaciones del Alma Universal o Absoluto, hace el amor con su pastora favorita, Radha, en el *Gita Govinda* (s.XII), de Jayadeva. Si bien para algunos sanscritistas, como Fernando Tola, el *Gita Govinda* es un poema esencialmente erótico, centrado en lo físico, en el que contemplamos los placeres que preceden a la unión sexual descritos por tratados técnicos como el *Kama sutra*,⁹⁶ no debe olvidarse que Krishna es Dios, y en ese sentido es más factible la interpretación mística de este poema que del *Cantar de los cantares*, de Salomón, producto, según algunos autores, de la influencia de la tradición religiosa y erótica hindú sobre la civilización hebrea hasta el segundo milenio a.C.,

⁹³.- Citado por Pandit Siva Kaliputra: *Estética del sexo. India*, p. 37.

⁹⁴.- *La rama dorada*, p. 384.

⁹⁵.- Cfr. *El erotismo*, p. 183.

⁹⁶.- Cfr. Fernando Tola: "Introducción" a Jayadeva: *Gita Govinda*, p. 17.

influencia testificada arqueológicamente.⁹⁷ De hecho, este texto ha sido comparado en más de una ocasión con el *Gita Govinda*. En el *Cantar...*, cuyo sujeto y sentimiento dominante es el de una mujer, se expresan los amores de un esposo y una esposa. Fue el rabino Akiba quien, gracias a su interpretación del poema salomónico como una alegoría de carácter místico, contribuyó a dar fin a la polémica en torno a esta obra en cuanto a que si era factible incluirla o no en la *Biblia*. Afortunadamente, como sabemos, fue incluido en este libro sagrado. Digo afortunadamente porque el *Cantar...* es el único texto en la *Biblia* donde se representa el placer de la unión amorosa y donde no surge el *androcentrismo* característico de una religión patriarcal y excluyente. Gracias a la interpretación alegórica San Agustín podrá exclamar: «Conoce, oh alma, a tu esposo, abraza el deseado, embriégate con la corriente de sus afluentes gustos, chupa la leche dulce y miel sabrosa de los divinos pechos».⁹⁸ Y si la heroína del *Cantar...* puede ser interpretada efectivamente por algunos cristianos como el alma en sus relaciones con Dios (el Amado), se debe también a un interesante cambio de género que se operó en el sustantivo alma correspondiente al humano. Al respecto, se pregunta y responde Aldous Huxley:

Y ¿por qué, en la iglesia occidental, dieron los escritores devotos en hablar de la humana *anima* (que para los romanos significaba el alma inferior, animal) en vez de emplear la palabra tradicionalmente reservada al alma racional, esto es, *animus*? La respuesta, según sospecho, es que estaban muy ansiosos de subrayar por todos los medios en su poder la femineidad esencial del espíritu humano en sus relaciones con Dios. *Pneuma*, que es gramaticalmente neutro, y *animus*, que es masculino, se consideraron menos adecuados que *anima* y *psyché*.⁹⁹

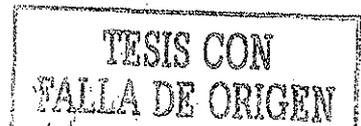
Para Fray Luis de León el Amado es todo el deseo y por ello la mujer «convida por todas partes a que le deseen y se pierdan por él los que le ven. *Tal es mi amado y tal es mi querido, hijas de Jerusalén*, como si añadiendo dijese: por que veáis si tengo razón de buscarle y de estar ansiosa en no hallarle».¹⁰⁰ Como podemos apreciar, Fray Luis, al analizar esta parte del *Cantar...* asocia el deseo a la percepción visual. En García Ponce ocurre lo mismo, pero se invierten los papeles: es el hombre quien "convida" a que deseen a la Mujer «y se pierdan» por ella los que la ven. Dice el erudito traductor del *Cantar...* que «el ánima del amante vive más en aquel a quien ama, que en sí mismo» y que verdadero amor no espera «ser convidado primero,

⁹⁷ - Cfr. Julia Kristeva: *op. cit.*, p. 73.

⁹⁸ - *Scala Paradisi*, cap. 6. Citado por Miguel de Molinos: *Defensa de la contemplación*, p. 102.

⁹⁹ - Aldous Huxley: *La filosofía perenne*, p. 207.

¹⁰⁰ - "Comento", en: Salomón: *op. cit.*, p. 92.



antes él se convida y se ofrece»,¹⁰¹ como también ocurre con Krishna, avatar de lo Absoluto que no sólo ejerce un delicioso erotismo con Radha -la cual, por cierto, no es su esposa-, sino que también copula con cientos de pastoras en el *Bhagavata Purana*, hecho que ha sido interpretado como la unión con lo Absoluto (Krishna) de las almas (las pastoras, «ebrias de placer y transportadas por las caricias de Krishna»¹⁰²). Algo muy similar ocurre tanto en la novela como en la película *Teorema* (1968), de Pier Paolo Pasolini, donde una extraña divinidad masculina (el huésped) anunciada por Angelino (el ángel de la anunciación) hace el amor con toda una familia de la alta burguesía: se da el llamado "toque divino", la irrupción de lo sagrado, pero cuando Dios se va de la casa cada uno de los miembros de la familia llega al delirio, empieza a descomponer y a parodiar el ideal que compartió con el extraño invitado a causa de la crisis espiritual que lo domina: cada uno empieza a buscar a su manera al mito perdido, al huésped, el cual los ha dividido y abandonado en su soledad.¹⁰³ Se trata, pues, de un teorema metafísico. En García Ponce esto es muy notorio en el cuento "Enigma" (en *Figuraciones*), donde Ramón enloquece cuando la nana de sus hijos, Rosa, se retira de la casa. La inocencia de Rosa, que representa «el misterio», libera de su culpa a Ramón (cfr. CC, 282, 287, 288). El cuerpo de Rosa, además, es un «absoluto» (CC, 292) y el narrador compara a esta mujer con el mismo paraíso (cfr. CC, 299). Al exiliarse voluntariamente del paraíso, Ramón, culpable, enloquece. Como en *Teorema*, el hombre la empieza a buscar, cruza la orilla de la razón hacia el delirio, pero nunca regresa porque nunca reencuentra a la divinidad, al paraíso perdido. La diferencia es que en *Teorema* Dios se va de la casa, mientras que en "Enigma" Ramón se "exilia". En cuanto a la constante en la obra de García Ponce, si en *Teorema* el "toque divino" se desvanece para nunca volver (excepto en la criada, que empieza a realizar milagros y asciende al cielo en cuerpo y alma para después retornar a la tierra, lo que demuestra su superioridad espiritual con respecto al resto de la familia), en las novelas del autor que nos ocupa se reitera en el seno del ritual erótico. Gilberto encuentra en Paloma «la revelación del misterio intangible» (DA, 214), pero se percata de la imposibilidad de apresarla (cfr. DA, 156). Gilberto, que casi desde el principio experimenta una fascinación por la mujer, expresa que al hacer el amor hay un «espacio imposible

¹⁰¹ - "Comanto", en: Salomón: *El cantar de los cantares*, pp. 17 y 26.

¹⁰² - Anónimo: *Le Bhagavata Purana*, X, p. 159.

¹⁰³ - Cfr. *Teorema*, p. 131.



de situar» (DA, 155), que «el espíritu se manifiesta en el gozo de la carne» (DA, 192) y que la pura búsqueda de *placer* provoca una «descarnada impersonalidad» (DA, 193). En *De anima*, la búsqueda por lo impersonal lleva a Gilberto a profundizar en el conocimiento de una mujer que se da a quien quiera recibir su "gracia divina". Paloma, sin embargo, se descubrió como tal gracias al deseo que despertó en Gilberto, y llega a afirmar que su amante incita su tendencia a exhibirse, a que los otros la contemplen. Esa tendencia pertenece a Paloma, que en el fondo no se somete, sino que extremiza su libertad hasta el punto de convertirse en algo casi etéreo. Afirma Gilberto que el libertinaje, asumido desde su seriedad -sexualidad sin sexualidad y más allá del sexo-, es una tentativa de «alcanzar lo imposible» (DA, 114, 115), aunque este libertinaje no se da -insisto- en el sentido total en que se da en Sade o en Bataille.

Paloma llega a ser una especie de Krishna, un Espíritu Santo -recordemos la representación pictórica de este Espíritu como una Paloma- que otorga la gracia al hombre, y las pastoras seducidas no son sino los seres que la rodean y la atrapan. En una entrevista, García Ponce afirma que Paloma «es el Espíritu Santo, o sea una paloma».¹⁰⁴ La Mujer se convierte así en representación de la plenitud como Absoluto: «¿Quién puede querer otra cosa que saberse objeto absoluto de un deseo absoluto?» (DA, 197), se pregunta Paloma. Armando, su ex esposo, perdió la gracia precisamente porque, en su *personalismo*, sólo quería a Paloma para sí. Dice la mujer que Armando «me niega el derecho a ser yo misma» (DA, 12). Tampoco Rodolfo, el hombre de la galería, logró la gracia de Paloma, pues un atributo esencial de la divinidad es la belleza. Gilberto, en cambio accede a Paloma, aprehende a la realidad-mujer para crear un personaje ficticio que será plasmado en un cuento titulado "El gato" y que, como se sabe, es un cuento de García Ponce. Allí el animal une a la pareja con su mirada. En la novela *El gato* también ocurre esto, con la particularidad de que el personaje femenino se llama Alma, «que es como el vértice en el que todo lo que ocurre dentro del impreciso espacio de la fiebre encuentra su punto de unión» (NB, 610).

En *De anima*, Paloma y Gilberto empiezan una especie de relación utilitaria y acaban en una relación de carácter místico. Las pretensiones de Gilberto están más cercanas al misticismo, a

¹⁰⁴ - Roberto Vallarino: *op. cit.*, p. 4. Cfr. También G. Martínez-Zalce: *op. cit.*, p. 53.

la huida de lo relativo hacia lo absoluto por medio del desprendimiento y de la *contemplación* de ese desprendimiento.

Esto llega al paroxismo y cobra todas sus dimensiones en el momento en que Gilberto contempla a Paloma haciendo el amor con Mario, quien le había antes pedido permiso a su amigo para hacerlo. No es casual que, al desvestirla, Mario le diga a la mujer que su vestido tiene más botones que una *sotana*, palabras confirmadas por la mujer al final del acto erótico (cfr. DA, 194), durante el cual Gilberto ha eliminado todos los deseos y ha llegado a un *quietismo metafísico* a través de la contemplación de Paloma. El deseo nos personaliza, nos hace vivir en el mundo material, nos arraiga en el yo y por tanto es, según el misticismo hindú -trátese del hinduista o del budista-, la fuente de todo sufrimiento. Ni Paloma ni Gilberto experimentan sufrimiento metafísico ni la angustia ni el temor de la pérdida al actualizar la consecución del deseo ilimitado. Las tensiones de Paloma se eliminan luego de su separación con Amando. Su sentimiento de culpa también se deshace, incluso se percató de que nunca hubo culpa cuando a los diecisiete años accedió a la seducción de su tío y que finalmente no fue sino su propio rito de iniciación, por el que se convirtió en *otra*.

Gilberto descubre a las múltiples Palomas en una unidad para fundirse con ella y así descubrirse, *no ser en el mundo*, como quiere Heidegger, sino *uno con el Ser* en la Inmaterialidad del espíritu que surge de la propia materia corporal y que también se expresa en la literatura con el cuerpo de palabras. A Gilberto no le interesan los hechos. Se ha convencido de que al transmutar una realidad en ficción el tema sólo es pretexto para hallar el reflejo detrás del cual debe reposar la *auténtica* realidad de las apariencias. Sus pretensiones fueron hacer aparecer otra apariencia, *pero espiritual*. Por ello Paloma asegura que el fin de Gilberto no es la literatura (cfr. DA, 122). Por su parte, casi al inicio de su diario, Gilberto dice que «lo creado adquiere independencia y anula o hace innecesario al creador» (DA, 21). Esta máxima se lleva a la práctica tras la filmación de la película, donde Paloma ha quedado apresada por el Arte. La muerte de Gilberto-creador, del Gilberto artista, es su unión definitiva con el Arte, es decir, con la divinidad. La *petite mort* se vuelve grande y grandiosa. El cuerpo sagrado, asociado al cuerpo de palabras de los diarios íntimos, al cuerpo artístico, se inmaterializa definitivamente cuando Paloma decide ya no escribir más; Gilberto sigue presente aun después de muerto.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

A pesar de que Gilberto estaba seguro de no poder nunca apresar a Paloma, en realidad trató de conquistar su alma por medio de su conocimiento profundo, bajo el imperativo de dejarla hacer y no de su simple uso exclusivo: Gilberto quiso verla a través de su libertad (cfr. DA, 212) y a la vez trató de apresar una o algunas de las múltiples posibilidades de Paloma dentro del arte, en la ficcionalización de lo real: un cuento, unos dibujos, una película. El hombre llega a admitir que el cuerpo de su amante tiene que ser «una obra de arte» (DA, 154) y que «lo que podría llamar la esencia de Paloma es la misma que la que siempre he considerado que es la esencia de la literatura» (DA, 174).

Por otra parte, en *Crónica...* la presencia de Mariana para Esteban «era única y tenía una capacidad totalizadora que lo conmovía sin poder hacer otra cosa que dejarse arrastrar por esa disolución de sí mismo en ella. Y sin embargo, también era otra. María Inés. Una Mariana distinta dentro de Mariana y que era la misma Mariana. Pero el cuerpo de Mariana lo abarcaba todo. Era su verdadera unidad» (CI-II, 24). María Inés llega a convertirse en un avatar de esa (seudo)totalidad. Seudo porque, tras la muerte de Mariana, hemos comprendido que el yo siempre aspira a lo otro como ente separado y discontinuo. En el reino imaginario, sin embargo, fray Alberto le confiesa a María Inés, en lo que podría interpretarse como una parodia de la confesión (dado que se lleva a cabo en la iglesia), que «En tí está Mariana y tú estás en Mariana del mismo modo que en la Eucaristía se supone que Dios está en el pan y en el vino» (CI-II, 102). Más adelante, afirma que «En el rito debe mostrarse la divinidad. Nuestro cuerpo nos ha convertido a todos en actores» (CI-I, 288). Él mismo participa en una ceremonia ritual organizada por Bernardo Tapia, en un "misterio" en el que Mariana se convierte en la *hostia*: hombres y mujeres de la reunión gozan de ella. Fray Alberto la besó en el ano «como lo exigía la antigua ceremonia» (CI-II, 301) y por allí la penetra: «Había hecho mío el objeto de la contemplación y los dos éramos uno» (CI-I, 301). Al respecto, afirma Bataille que lo sagrado es la continuidad del ser revelada a los que, en el ritual, *fijan su atención* en la muerte de un ser discontinuo.¹⁰⁵ En el caso de García Ponce no es la "muerte" sino la continuidad impersonal en la *petite mort* de un ser discontinuo. El amor erótico -no el sexual cuyo fin es la reproducción, es decir, dar vida- es entonces un rito de muerte. El espectador del rito, el *voyeur* -y no sólo el comulgante-, se rinde

¹⁰⁵ - Cfr. *El erotismo*, p. 116.



también a la experiencia de la continuidad en el rito, donde se presencia la muerte -la *petite mort*- de un dios, de la Mujer. Al comulgar, los sacrificantes y los mirones se identifican con la víctima, con la *hostia*. «Todos habíamos sido festigos del gozo de la víctima del sacrificio -dice fray Alberto en su diario- y su mera presencia sumisa y quizás a la expectativa, cerrada en su cuerpo entregado a nuestra contemplación [...] era una especie de reto» (CI-I,298). Todo esto constituye la expresión, a través de un vocabulario religioso, del misterio del sexo, del erotismo, de la Mujer como fuerza inapresable, carente de exclusividad, como *misterio*.

En *De anima* Paloma no sólo alude al "misterio" que está entre sus piernas (cfr.DA,130), sino que también afirma la imposibilidad de tener por completo a una mujer (cfr.DA,71). Los personajes mueren porque no mueren (no se fusionan) con la Mujer, con el Misterio; porque no pueden ir más allá y siempre vuelven tras el orgasmo. Santa Teresa de Jesús dice:

Vivo ya fuera de mí
Después que muero de amor,
Porque vivo en el Señor
Que me quiso para sí.
Cuando el corazón le di
Puso en él este letrero:
*Que muero porque no muero.*¹⁰⁶

En García Ponce no es el Señor, sino la Mujer. Los personajes que comulgan con la Mujer viven *fuera de sí*, en la otredad, porque mueren en la *petite mort*, que no es exactamente la muerte, pero viven en la Mujer que los quiso para ellos. Y mueren a condición de seguir viviendo, porque, como dice Bataille: «la muerte por no morir no es precisamente la muerte, es el estado extremo de la vida; si muero por no morir, es con la condición de vivir: es por la muerte que viviendo siento, continuando en vida».¹⁰⁷ La "muerte" no detiene la vida. Tanto la sensualidad humana como el místico *desean* el desfallecimiento. El misticismo, en definitiva, se aproxima al erotismo que el cristianismo lanzó al mundo profano, al erotismo "culpable", y así se aleja de la sexualidad *licita*, aquella que el cristianismo sólo permite en el matrimonio.

¹⁰⁶.- Santa Teresa de Jesús: *Poesías y exclamaciones*, p. 14. Para Helmut Hatzfeld, tanto Santa Teresa como San Juan de la Cruz cumplen, aunque con variaciones individuales, la misma experiencia mística: «vivo sin vivir en mí». El estribillo glosado por ambos santos era de hecho una canción amorosa muy conocida, de origen trovadoresco: «Vivo sin vivir en mí / y de tal manera espero, / que muero porque no muero» (cfr. Hatzfeld: *op. cit.*, pp. 10, 167 y ss.) En el segundo tomo de *De viejos y nuevos amores* (1998), García Ponce comenta estos últimos versos (cfr.NVA-II,64).

¹⁰⁷.- *El erotismo*, p. 330.

Asimismo, la tentación del religioso se opera en fray Alberto -en este caso, un religioso herético-, quien experimenta el deseo de desfallecer en la Mujer sin alinearse a los cánones y dogmas establecidos por la iglesia. Sin embargo, este deseo de desfallecimiento en la carne humana lleva finalmente a fray Alberto -quien, por cierto, había asistido al psicoanálisis en otra etapa de su vida- a una confusión que lo conduce al suicidio. Al perder el *sentido organizado* del desequilibrio, del desfallecimiento, se imposibilita para *repetir* ese momento y así se excluye definitivamente del ritual.

En el sacrificio se da la comunión, por la cual se opera la unión con la divinidad, pero es imposible llegar a la *vía unitiva* sin pasar por la *vía contemplativa*.

-iii-

La apariencia de la aparición seduce y llama. Este fenómeno tiene su inicio en la *vía contemplativa* porque el primer paso es la *mirada del otro*, luego viene el tacto y el sexo, un conocimiento más profundo:

La contemplación misma de la realidad que encierran los cuadros nos conduce hacia otra realidad, una realidad sobrenatural y metafísica que está detrás y que abre incluso las apariencias más inmediatas a una sensación de extrañeza, de separación, de desarraigo detrás de la que no se encuentra más que el reconocimiento del desamparo ante la suprema indiferencia y la magnitud del universo que ya conocía Pascal (BAL, 14).

Se trata de la experiencia ateológica que nos conduce al no-saber, pero que no excluye la contemplación.

En García Ponce, como en la mística, la *vía contemplativa*, al igual que las *vías imaginativa* («el acto imaginativo me remite a una experiencia sensible previa»¹⁰⁹) y *descriptiva* (la percepción de la forma o imagen por medio de los sentidos) son medios para acceder a la *vía unitiva* o *unio mystica*, representada por el simple e improductivo -transgresor- *orgasmo*, después del cual se pasa nuevamente a la apertura, a lo "Abierto" para repetir una vez más el rito erótico y el éxtasis en el orgasmo. La paradoja es que la materia corporal nos conduce, en el erotismo, a la inmaterialidad, al vacío de imágenes. Un místico alemán de la Edad Media, Suso -discípulo del Maestro Eckhart- nos habla del "sentido vacío" del estado extático:

¹⁰⁹.- Ramón Xirau: *op. cit.*, p. 43.

¿Cómo dar una forma a lo que no la tiene? Ninguna comparación podría ayudarnos. Sin embargo, con el fin de expulsar imágenes por medio de imágenes, quiero mostrarte aquí con la figura de un lenguaje determinado, al menos en la medida de lo posible, ese sentido vacío el mismo de imágenes.¹⁰⁹

En *El libro Marcela* y su profesor llegan a despojarse de todo significado ajeno a su impenetrable apariencia, «en la que vacío y plenitud tenían la misma forma y eran como el reflejo sin reflejo de dos espejos colocados uno frente al otro» (NB,379). Aschenbach, en *La muerte en Venecia*, piensa que aquel que se esfuerza por alcanzar lo excelso «nota el ansia de reposar en lo perfecto. ¿Y la nada no es acaso una forma de perfección?».¹¹⁰ Esta perfección, donde se han unido todos los contrarios, se inició precisamente en la *vía contemplativa*, puesto que, ya desde ahí, surge la transformación del sujeto y del objeto «La mirada -dice Armando Pereira- no sólo fija cada movimiento, sino que lo perfecciona, establece con el objeto contemplado la relación que puede establecerse con una obra de arte: una relación de perfeccionamiento constante».¹¹¹ De igual forma, en *La vida interior*, de Alberto Moravia, Desideria -casi siempre en compañía de la Voz que le dictaba la transgresión y la profanación desde la óptica de un misticismo "revolucionario"-, al comparar la manipulación devota que Erostrato hacía de su cuerpo virgen y bello con la de un sacerdote que prepara el altar antes de celebrar el rito, advierte que el hombre se dejó arrebatar por una *contemplación casi religiosa*.¹¹² Efectivamente, a través de la contemplación nos continuamos en la *otredad* porque ese perfeccionamiento implica el éxtasis, la impersonalidad y, como dice Georges Bataille, la indiferencia por lo que pueda suceder, ya que se trata de una beatitud, de una soberanía que revela lo imposible y donde

El objeto de la contemplación, al volverse igual a nada (los cristianos dicen igual a Dios), aún parece igual al sujeto que contempla. Ya no hay, en ningún punto, diferencia: imposible situar una distancia, el sujeto perdido en la presencia indistinta e ilimitada del universo y de sí mismo deja de pertenecer al desarrollo sensible del tiempo.¹¹³

Es interesante que, al terminar de escribir *Crónica de la intervención*, García Ponce se haya percatado «de una comprobación teológica muy importante, muy muy grave verdaderamente [...] Sentí una plenitud terrible que era un absoluto vacío. Me convencí absolutamente de eso;

¹⁰⁹.- Citado por Marcel Raymond: *De Baudelaire al surrealismo*, p. 36.

¹¹⁰.- *La muerte en Venecia*, p. 59.

¹¹¹.- Armando Pereira: "Presentación. Juan García Ponce y la escritura cómplice", en: A. Pereira (ed.): *op. cit.*, p. 20.

¹¹².- Cfr. *La vida interior*, p. 204.

¹¹³.- G. Bataille: *El erotismo*, p. 343.

tal vez signifique que dios es nada». ¹¹⁴ Este ensimismamiento o recogimiento fue precisamente consecuencia de la contemplación que implica el mismo acto de salir *fuera de sí* al crear una obra de arte, en este caso *Crónica*...

Dentro del espacio imaginario fraguado por García Ponce, es constante la dimensión simbólica de la contemplación del *voyeur*, que revela al objeto contemplado: «Inmaculada estaba allí, de pie, abrazada a Rosenda, recibiendo sus caricias, y en ese momento, se sintió contemplada por Miguel y supo que todo, hasta su olvido mientras estaba por segunda vez con Rosenda o mientras la tomaba Tomás, era parte de esa contemplación» (I,205). Más adelante, cuando Rosenda e Inmaculada se toman de las manos para contemplar los retratos, el narrador establece un paralelismo entre la contemplación artística y la erótica:

Siendo tan cercanas e importantes tanto Inmaculada para Miguel Ballester como Rosenda para Tomás Ibarrola [...], por esa misma cercanía e importancia también se podía hablar de ellas como si no estuvieran presentes y cederlas, entregarlas, prestarlas a otros para que hicieran gozar a Miguel y Tomás con el imprevisible espectáculo que constituía su placer y que eran capaces de dar desde una distancia que resultaba igual a aquella desde la que podían contemplarse los retratos tanto con el desinterés de la pura contemplación o excitándose a través de esa contemplación porque también en su distancia los cuadros no eran diferentes de la que existe entre las personas y que sólo el abandono del desinterés puede romper a través del amor, el deseo, el afecto, la amistad o cualquier otro sentimiento (I,250. Subrayado mío).

La situación de abandono contemplativo, desinteresado, es constante en la obra narrativa del escritor que nos ocupa. Lilibana, ex alumna de un colegio de monjas en el cuento "Rito", siempre, desde su estricta educación, le otorgó importancia a la vía contemplativa:

sabiéndose mirada y conociendo desde el principio de su estricta educación la importancia de la vía contemplativa, a la que ahora ella permite existir, se ofrece en espectáculo desde un generoso desprendimiento y una religiosa seguridad en los que, a través de su joven figura, se hace manifiesta la unión entre la carne y el espíritu mediante la que, tal vez, finalmente deberá mostrarse el espíritu a costa de la carne, sirviéndose de ella como su único posible vehículo (CC,305).

En un momento dado Arturo, esposo de Lilibana, llega al éxtasis al mirar a su mujer, quien se entrega al invitado. Arturo la mira «desde la más inalcanzable elevación, la que lo hace desaparecer y lo disuelve por completo en Lilibana a través de la contemplación» (CC,324). En esta minuciosa observación del *otro* se unen dos apariciones y es precisamente la *presencia femenina* el blanco de la contemplación, la que revela el grado de disponibilidad de su ser corpóreo hacia

¹¹⁴.- María Asa: *op. cit.*, p. 4.

el exterior. En *Crónica...* María Inés le dice al doctor Raygadas que la contemplación hace posible el amor y que «ser el objeto de la contemplación es lo más alto que puede haber para una mujer» (CI-II,129). Anselmo llega a afirmar, en una carta, que es posible que para él la contemplación siempre haya sido superior a la posesión (cfr.CI-I,495). Por su parte, como ya se ha indicado, María Inés conoce a Mariana a través de la contemplación de las fotografías de Esteban (cfr.CI-I,72).

La *vía contemplativa* se traduce, en García Ponce, en el *voyeurismo*, pero como *ritual*. Gilberto, en *De anima*, expresa: «El cuerpo de Paloma nunca es sólo el cuerpo de Paloma cuando yo lo contemplo. Pero yo tampoco soy sólo mismo cuando me pierdo en la contemplación del cuerpo de Paloma» (DA,99), y más adelante: «Sólo por Paloma puedo decir que conozco, al fin, el sentido de la contemplación dentro del movimiento de la vida y en la realidad contingente. Como ocurre con la escritura, Paloma representa la posibilidad de un movimiento sin fin» (DA,182,183), movimiento que finalmente puede ser reiterado en el rito, en el Arte.

Rituales *íntimos* con características semejantes o idénticas ocurren reiteradamente en *Inmaculada...*, donde la persecución del orgasmo es llevada al extremo. La divinidad en su absoluta impersonalidad -Mariana, Paloma o Inmaculada- se hace presente, corporeizada en una *hostia*, durante el mítico tiempo del Arte. Lo múltiple y contradictorio, los sucesivos avatares de la Mujer en un mismo cuerpo, sus diversas posibilidades no son sino las diversas manifestaciones del alma. Sobre el alma puede decirse mucho, pero la inefabilidad expresada por San Juan de la Cruz, la unidad expresada por los místicos sufíes, hinduistas, budistas o taoístas, es palpable en la novelística de García Ponce y trasciende todo mito expresado para explicar una realidad cualquiera o, más bien, trasciende el mito porque lo escenifica en el rito y así se retorna al tiempo primordial de la creación que, en el caso de *De anima*, es una película cuyo actor principal no es Gilberto sino un *traductor*, que no crea sino que dirige su mirada a una realidad que ya estaba presente, así como en la misa o en cualquier otro rito el sacerdote traduce a la divinidad al operarse la *transustanciación de las especies* por medio de la Palabra: Dios -léase Paloma- se hace presente, corporeizado en un trozo de carne -su cuerpo-, en una *hostia* durante el tiempo mítico del Arte, el inicio de los tiempos. En la película, así como en las pinturas o fotografías -representaciones de la representación que aparecen en las tres novelas-, se opera la

transustanciación de la Mujer. Hay que recordar que para García Ponce el artista sacrifica al mundo, es un sacerdote: «la realidad -dice en *La aparición de lo invisible*- muere para convertirse, en el caso de la pintura, en imagen. Sin embargo, esta muerte es una nueva vida» (AI,96), lo que precisamente ocurre en el ritual de la hostia. Mujer, Vida, Arte y Mundo nuevamente se unen. En el caso de la Mujer filmada o contemplada, quien o quienes participan de Ella -sean hombres o mujeres- se absorben en la luminosidad de su realidad tangible para acceder a lo intangible, a lo espiritual y, por ello, a lo inefable. Para Klossowski, en Bataille se opera una *transustanciación inversa* porque la carne, intacta, es sentida como celeste, y es la *profanación* «lo que se convierte en fuerza espiritual». ¹¹⁵ Son las palabras las que operan la transustanciación; sigue siendo, pues, la representación. La carne se integra a un centro gracias al "engaño colorido", donde finalmente es, y se aleja de la desintegración que todo lanzamiento a lo profano (o profanación) implicaría en su carencia de fuerza espiritual. Es hacia dónde se dirige el espíritu lo que cuenta: la profanación, la carnalidad, la destrucción o transgresión de los límites implica la superación de los límites del espíritu, su indefinición, su desplazamiento. Si en el orgasmo es posible experimentar la supresión de los límites corporales, en el *orgasmo espiritual* el espíritu pierde sus límites, se *pierde* al abrirse.

En García Ponce, la Mujer es realidad-apariencia-reflejo y el erotismo se alfa con lo religioso. Recordemos que las pretensiones de Gilberto son perderse en la apariencia de Paloma: «desaparecer en esa realidad y ese reflejo que deben absorberme por completo hasta lograr que mi existencia *sólo sea la suya*» (DA,209. Subrayado mío).

Al referirse a la *Roberte* de Klossowski, dice García Ponce que se trata de un juego del espíritu y de la carne: «continua transustanciación en la que el ámbito oscuro de la carne aloja la luz del espíritu» (HV,458), operación con la que un pensamiento «sin centro» encuentra su coherencia. En un mundo sin centro, ni siquiera el lenguaje basta para crear ese centro, por ello el pensamiento «encuentra el signo único y lo coloca en el mundo y lo hace comunicable al imponérselo a *Roberte* para que represente a la otra *Roberte*, el puro espíritu» (HV,459), todo lo cual es oiertamente aplicable a la *Mujer* de García Ponce, en torno a la cual, como hemos visto, gira un problema religioso y psicológico, pero también estético: nunca dejará de ser el "engaño

¹¹⁵.- *Tan funesto deseo*, p. 98.

colorido". Las Leyes de la Hospitalidad, como representación, poseen el mismo carácter que el "engaño colorido": se trata de *poseer*, de divulgar, de *poner en el mundo* mediante el Arte o el rito un signo alrededor del cual giran los *voyeurs* y encuentran allí un sentido absoluto: Mariana, Inmaculada, Paloma o la Roberte de Klossowski.

Desaparecer, absorberse en Paloma como el *atman* o alma individual en el Alma Universal o Brahman (impersonal) o en la extinción no es sino un religioso deseo de aniquilamiento -en el éxtasis- de la persona. Consciente de dicha pretensión y segura de que su amante anhelaba atribuirse un carácter impersonal, Paloma concluye asegurando que Gilberto estará *unido* a la que existirá a partir de la exhibición de la película (cfr.DA,235), donde finalmente alcanzará la inmaterialidad de lo impersonal en un movimiento sin fin, apresado en el aristotélico Primer Motor Inmóvil, en el Tao donde se opera la suma de contrarios (*yin* y *yang*), en el Brahmán donde todo se reabsorbe, en la película, que es también el inicio de una nueva posibilidad del Ser y al mismo tiempo el ritual eternizado por el Arte en que el milagro efectivamente se llevó a cabo porque el sacerdote-traductor, el actor Fernando Obregón, *sacrifica* a Paloma, pero no con crueldad, no como Simona la hace con don Aminado en *Historia del ojo*, sino penetrándola en medio de la filmación -en medio del ritual- para luego reiniciar este ritual con el fingimiento de ese sacrificio, como un trozo de pan llega a constituir para el creyente nada menos que el cuerpo de Dios. La sugerencia de la Mujer-Divinidad es a todas luces evidente:

Asumiendo su papel, Fernando Obregón era el oficiante de un ritual en el que todos los gestos estaban establecidos y tan sólo se representaba, pero el rito no dejaba de ser por eso absolutamente auténtico. Paloma, que también formaba parte de la representación, era el objeto del sacrificio. Y esto era evidente porque para que la celebración del ritual fuese posible prestaba su propio cuerpo a las exigencias del rito y ese cuerpo dejaba de ser el cuerpo de Paloma para dar lugar al nacimiento de la otra Paloma que era la protagonista y el motivo del rito (DA,203).

Con este lenguaje eminentemente teológico García Ponce atribuye a Paloma el simbolismo de un movimiento ilimitado, como también puede serlo el arte frente a la multitud de miradas que se lo apropian para gozario y extasiarse. En el *Chandogya-Upanisad* se compara el acto sexual con un sacrificio a la divinidad: «La mujer es el fuego, su vagina el combustible; los avances del hombre son el humo; la vulva la llama, el coito el carbón y el placer las chispas», y aunque se diga que de esta ofrenda nazca el embrión, también hay una afirmación del deseo

sexual: «Es el coito lo que se encuentra en la sílaba OM. Cuando se realiza el acto sexual cada una de las partes realiza el deseo de la otra». ¹¹⁶ La sílaba Om es una fórmula sagrada que representa lo Absoluto, lo trascendental. Una fórmula sagrada del budismo dice: «Om mani pad-me hóm», que significa: «joya-falo, en la vulva-loto». ¹¹⁷

Los mismos fenómenos ocurren con Inmaculada, cuando se prostituye en el manicomio, o con Mariana. Esta última irradia amor y es capaz de convertirse en hostia cuantas veces sea necesario o cuantas veces le sea solicitado. «El sacrificio -dice Bataille- restituye al mundo sagrado aquello que el uso servil ha degradado o ha hecho profano». ¹¹⁸ El autor francés considera como "parte maldita" el aumento de las riquezas, que produce excedentes. La víctima entonces «es un excedente tomado en la masa de la riqueza útil. Y no se la puede desprender de ella más que para ser consumida sin provecho, destruida, para siempre, en consecuencia. Es, desde el momento en que ha sido elegida, la *parte maldita*, prometida al consumo violento. Pero la maldición la arranca al *orden de las cosas*; hace conocible su rostro, el cual irradia desde aquel momento, la intimidad, la angustia, la profundidad de los seres vivientes». ¹¹⁹

Como en García Ponce el excedente siempre es el Deseo, la energía física que entra en juego en el erotismo, que por ello debe ser consumado, destruido, la Mujer sale del orden real como *hostia*: irradia, *exterioriza la intimidad*, pero no la angustia de un suplicio chino o de un sacrificio azteca, sino el placer de la *petite mort* en un ritual erótico en que existe, al igual que el sacrificio sanguinario, una verdadera *comunidad*: todos comulgan con Ella porque la divinidad está expuesta -se exhibe- a la contemplación. Es más, por la contemplación la mujer se hace Mujer. En el sacrificio hay destrucción del excedente para que se opere una transformación o transustanciación. La Mujer transita del mundo "útil", del mundo "real", al mundo íntimo «que tiene el arrebató de una ausencia de individualidad», ¹²⁰ al mundo de la continuidad, de la inmanencia, de la pertenencia esencial que implica el uno-con-el-todo, y ese *todo* es lo sagrado, lo íntimo y, en García Ponce, el Arte, siempre ilimitado como la vida. Para el autor que nos ocupa, el artista *sacrifica al mundo*, pues con su acto «la realidad muere» para convertirse en Arte,

¹¹⁶.- Citado por Pandit Siva Kaliputra: *op. cit.*, p. 16

¹¹⁷.- Cfr. Elémire Zolla: *La amante invisible*, p. 57.

¹¹⁸.- *La parte maldita*, p. 98.

¹¹⁹.- *Ibid.*, p. 103.

¹²⁰.- G. Bataille: *Teoría de la religión*, p. 54.

pero esta muerte es, asimismo, una nueva vida: «La realidad es devorada por la obra, por la imagen, para que ésta nos la muestre como otra vida», una vida a la que se ha sacado del tiempo «dejándola fija para siempre», por lo tanto, el papel del artista «es el mismo que el del sacerdote que consuma el ritual del sacrificio»; es como el servidor de Dionisos, aunque la forma de su arte sea «apolínea» (A1,96,97). Para el artista, la única verdad -dice García Ponce- es el arte, que se parece en todo a la muerte porque también descansa en la *impersonalidad* al no estar en la fugacidad del tiempo, sino afuera (cfr. THM, 26). Como hemos visto, Mujer, Arte y Vida son una trinidad inseparable, unitaria, pero en la vida es posible incluir a la muerte: la víctima del sacrificio se despersonaliza al convertirse en hostia y los participantes se continúan con ella. Al abrirse a la impersonalidad, a lo múltiple, el Arte, la Mujer, la Muerte y la Vida se unen y se asemejan en lo sagrado.

La multiplicidad llega a la unidad y con ésta llega también la comprensión del otro, no sólo para lograr su interiorización y así permitirle ser como es y eliminar la violencia (elemento contenido en el ya analizado epígrafe de Meister Eckhart a *De anima*), sino también para entender la unidad.

Es sintomático que las tres novelas que nos ocupan finalicen con un sacrificio, uno de los cuales es violento y de índole político-social, por lo tanto, en García Ponce, pertenece al mundo profano, ajeno a la intimidad, pero es el mundo profano que se fija y sacraliza en la obra. Me refiero a la masacre de civiles por parte del ejército en *Crónica... Inmaculada...*, por su parte, finaliza con una boda: la protagonista se sacrifica al orden matrimonial en el rito cristiano, mientras que *De anima* llega a su culminación con el sacrificio erótico y la muerte de Gilberto.

Por otro lado, en una fiesta donde Francisca, la antítesis de Mariana en *Crónica...*, no desea estar con Heriberto, Mariana interviene: «Su actitud podía interpretarse como una forma de sacrificio. Mariana aceptaba ser la puta para que Francisca no tuviese que serlo. Pero tampoco eso era seguro» (CI-II, 191. Subrayado mío). Tampoco era seguro, pero la posibilidad de que lo haya sido existe. Toda imagen puede abrirse a una multiplicidad de sentidos porque su carácter es inagotable, a diferencia de la alegoría -elemento unívoco-, que es más cerrado en su significación,¹²¹ por lo cual es indispensable atender al contexto general de la obra de García Ponce.

¹²¹.- Cfr. Todorov: *Simbolismo e interpretación*, p. 17.

En un ensayo sobre Bataille, dice García Ponce: «Prostituir el cuerpo es convertirse en el objeto del sacrificio» (IYV,286). Tomando en cuenta el constante discurso teológico que subyace explícita e implícitamente en la obra del autor, aquella actitud de Mariana es entonces susceptible de ser interpretada como un *sacrificio ritual por amor*, como lo pudo ser el de Prometeo, pero sin el sentido trágico que conlleva la catarsis. Por otra parte, incluso el perdón que Mariana le concede a Francisca después de que ésta la ha ofendido (cfr.CI-II,192) puede cobrar una significación religiosa. Francisca no posee la pureza y la inocencia de Mariana y por ello fracasa en el amor y enloquece.

-iv-

En la obra del escritor yucateco el Arte es divinizado, es el espacio milagroso donde la contradictoria vida, la totalidad cambiante e inconclusa se hace patente. Los hombres -fieles devotos- viven en un continuo estado contemplativo por Mariana, María Inés, Paloma e Inmaculada, y su manera de adorar u homenajear a estas "diosas" es precisamente transformarias en Arte, en película, en pintura, en fotografía o en texto literario, además de "comulgar" o comunicarse con ellas mediante la experiencia erótica, pues el simple recuerdo se desvanece o inquieta por su carencia de materialidad. Como hemos apreciado, la transgresión como búsqueda de impersonalidad nos remite a la irrupción de lo sagrado en la representación. Recordemos cuando Esteban, el fotógrafo, le dice a María Inés en *Crónica...*:

Si encuentras una imagen que lo representa todo, que encierra todos los significados, que es la imagen del amor en tanto absoluto o del absoluto en tanto amor, tienes que ponerla en el mundo para que los demás la reconozcan también, para que deje de ser arbitraria y demuestre su verdad en este reconocimiento. Las que tendrían que conocerse ya son tú y Mariana (CI-II,253).

El hombre hace de la Mujer un enigma, algo insoluble en torno al cual giran las experiencias más intensas. El hombre consagra a la Mujer como diosa, objeto erótico desconocido. La exaltación es parcialmente romántica: no hay ni impedimentos ni exclusividad, pero el movimiento místico: se accede al «conocimiento del no conocimiento».¹²² La única forma de aproximarnos a ese "conocimiento" es por medio de la contemplación: un salir de nosotros.

122. - Roland Barthes: *Fragmentos de un discurso amoroso*, p. 157.

-v-

Por todo lo expresado en este capítulo y en el anterior, asegurar -como lo hace Juan Pellicer¹²³- que en *Crónica...* hay un lenguaje místico *al revés* porque el místico usa *metafóricamente* términos eróticos para expresar el éxtasis de la unión alma-Dios y, en cambio, fray Alberto no desea metáforas, es ubicarse desde el punto de vista de la tradición cristiana, que al reducir lo sagrado a la idea de un Dios bueno, niega el erotismo e incluso al asesinato ritual de un Dios lo convierte en una simple metáfora. Lo que no toma en cuenta Pellicer es que tanto Bataille como García Ponce -a pesar de su ateísmo- pretenden de algún modo retornar a la tradición pre cristiana, donde lo sagrado, como hemos visto, era mucho más amplio e incluía el erotismo (sin metáforas), como también se vio e el caso de las hieródulas. No niego las intenciones irónicas y paródicas del autor, pero ellas no invalidan el espacio sagrado y místico que se entreteje mediante la energía, la imaginación, la vitalidad que le confiere fray Alberto u otros personajes a los hechos. Finalmente, al ser un personaje literario, fray Alberto es también un símbolo, una metáfora de ese retorno a lo sagrado que el cristianismo ortodoxo interpreta como "herejía", y también un símbolo del hombre que, al verse acorralado por la materia, encuentra la vacuidad y se suicida.¹²⁴

Por último, antes de finalizar este capítulo, considero necesario esquematizar lo que se ha formulado en los capítulos quinto y sexto, mezclando las propuestas de García Ponce, Bataille y Caillois. En la columna de la izquierda aparecen los elementos del mundo profano o cotidiano, donde no hay irrupción de lo sagrado. En la de la derecha podemos apreciar sus contrapartes en el espacio de lo sagrado, que es también -en García Ponce- el espacio de la representación artística.

MUNDO PROFANO

DEBER

TRABAJO

MUNDO SAGRADO

FIESTA / RITUAL

SACRIFICIO

¹²³ - Cfr. *El placer de la ironía. Leyendo a García Ponce*, p. 156.

¹²⁴ - Véase también la reseña crítica sobre el libro de Pellicer: Juan Antonio Rosado: "Una crónica de la ironía", p. 13.

PRODUCCIÓN / ACUMULACIÓN

CONSUMO

REALIDAD

INTIMIDAD

SUBORDINACIÓN AL FUTURO,
AL "PROYECTO"

DESEO EN EL INSTAN-
TE PRESENTE /
DESINTERÉS

PLACERES "LÍCITOS"

EROTISMO

BÚSQUEDA DE COMODIDAD Y SEGURIDAD

TRANSGRESIÓN /
INCERTIDUMBRE / LO
"ABIERTO"

MATERIA

ESPÍRITU / MISTICISMO
/ ÉXTASIS

"REALIDAD" CONTINGENTE

ARTE / LITERATURA
("ENGAÑO COLORIDO")

DISCONTINUIDAD

CONTINUIDAD /
COMUNICACIÓN

INDIVIDUALIDAD

IMPERSONALIDAD

MUJER (CON MINÚSCULA)

MUJER (CON MAYÚS-
CULA)

CAPÍTULO SÉPTIMO:
UNA LECTURA PSEUDOGNÓSTICA Y PSEUDOTÁNTRICA
DE JUAN GARCÍA PONCE.

Jesús dijo, «Si la carne llega a existir a causa del espíritu, es una maravilla. Pero si el espíritu llega a existir a causa del cuerpo, es una maravilla de las maravillas. Ciertamente, yo estoy maravillado de cómo esta gran riqueza ha construido su morada en esta pobreza».

"Evangelio de Tomás", 29, de:
Los evangelios gnósticos.

-I-

Por todo lo dicho hasta ahora podemos concluir que García Ponce atribuye a la mujer -a la Mujer como *otredad*, como misterio- un papel que no tiene el hombre, quien es a su vez mucho más limitado. Al hacer de Ella una especie de divinidad en la que, como en el Arte, nos encontramos fuera de nosotros mismos -en éxtasis-, el autor rechaza totalmente la concepción de las tres religiones semíticas -judasmo, cristianismo "oficial" e Islam-, las cuales sólo reconocen a un Dios eminentemente masculino. Y si bien en el Islam este Dios no puede representarse de ninguna forma -de ahí el surgimiento de los "arabescos" en las mezquitas-, los musulmanes no pueden negar que Alah es el mismo Dios del Antiguo Testamento, pues de allí lo tomó Mahoma. En la tradición judía y cristiana a Dios también se le llama "Rey", "Señor", "Amo" o "Juez", todos epítetos masculinos. Particularmente, en la trinidad cristiana dos de las personas son masculinas y la otra neutra (el Espíritu Santo, que corresponde al *pneuma* o espíritu para los griegos). No hay un Dios que comparta el poder con una mujer, como ocurre con los dioses de la India, que poseen su pareja femenina. En las tradiciones semíticas no hay ni siquiera simbolismos femeninos. La virgen María -cuyo *culto* aparece por el siglo IV en Asia Menor y se oficializa en Europa más o menos en el siglo XII- no sólo asciende en cuerpo y alma gracias a un dogma del siglo XIX, sino que, además, nunca será superior (ni siquiera igual) al Padre. Para los cristianos nestorianos María no es madre de Dios, sino de la *naturaleza humana* de Dios, mientras que los cristianos coptos, a diferencia de los católicos -quienes consideran dos natu-

ralezas en Cristo-, afirman que Dios sólo puede tener una naturaleza: la divina. María puede ser, *en todo caso*, madre de Dios, pero *nunca* Diosa Madre.¹

A pesar de que hoy en día muchos teólogos afirmen que Dios carece de sexo, es difícil -si no es que imposible- para un cristiano o un judío, librarse de la imagen de un Dios masculino. La Diosa, ya sea Madre, Virgen o Prostituta, es excluida de las religiones semíticas. «Tal vez en nuestra religión debería haber habido diosas» (CI-II,88), se queja fray Alberto en *Crónica...* Al sacralizar a la Mujer, al sexo femenino, al contemplarlo como un "misterio" y crear una mística con rituales eróticos a su alrededor, García Ponce no sólo poetiza a la mujer como lo hicieron los trovadores al rendirle culto a la Dama en el *amour courtois*; no sólo la asocia a la gracia divina, como lo hace Dante con Beatriz, sino que también coincide con las tradiciones más antiguas -Egipto, Babilonia, Grecia, Roma, Africa, India, China y América-, donde había diosas, culto a la fertilidad y símbolos femeninos en los mitos más importantes, si bien el erotismo en la narrativa de García Ponce carece de utilidad y jamás está referido ni a la fertilidad ni a la salvación metafísica, sino a su obsesiva representación en el Arte, que lo vuelve eterno y así lo *salva* para la posteridad.

Más arriba hablé de cristianismo "oficial" porque fuera de éste no sólo hallamos a los coptos de Egipto y a los nestorianos de Asia; no sólo a los cátaros del siglo XIII o a los bogomiles del siglo X, sino también a los gnósticos, que florecieron durante los tres primeros siglos de nuestra era y por tanto convivieron con el inicio mismo del cristianismo y con los adeptos de un ciudadano romano, Saulo de Tarso (mejor conocido como San Pablo, quien sistematizó el cristianismo y lo predicó fuera de los círculos judíos convirtiéndolo así en religión "universal"). El gnosticismo, como bien lo advierte Jean Doresse, armoniza con el impulso místico de su tiempo, cuando otros cultos de origen oriental, como el de Mitra, penetraron en el mundo latino.² Sobre el origen del gnosticismo, con gran seguridad es irani-mesopotámico y entra luego en contacto con el judaísmo y el cristianismo,³ aunque Ioan P. Couliano rechaza la influencia irania, ya que,

¹.- Es un hecho que muchos de los primeros "padres de la iglesia" despreciaban a la mujer. San Agustín, uno de los precursores -por lo menos en teoría- de lo que, siglos después, formalmente será la inquisición, llegó a referirse a la mujer como "la parte menor de la pareja". A este respecto, véase Karlheinz Deschner: *Historia criminal del cristianismo*, tomo II: *La época patristica y la consolidación del primado de Roma*, p. 127.

².- Cfr. Jean Doresse: *Les livres secrets des gnostiques d'Égypte*, p. 12.

³.- Cfr. César Vidal Manzanares: "Prefacio" a *Los evangelios gnósticos*, p. 28.

según este autor, bastan las elaboraciones predualistas judías, en contacto con las doctrinas dualistas griegas para rastrear las influencias del gnosticismo.⁴

En su libro *Una lectura pseudognóstica de Balthus* (1987), ensayo incluido también en *Imágenes y visiones* (1988), García Ponce muestra no sólo un gran conocimiento del gnosticismo, sino también una gran fascinación, aspecto en el que, nuevamente, coincide con Henry Miller, para quien el periodo vivido por los gnósticos fue fascinante: «Si vivieran, yo sería un gnóstico»,⁵ afirma el autor de *Trópico de cáncer*. García Ponce también demuestra un conocimiento de la biblioteca de Nag Hammadi -llamada así por el lugar en que fueron descubiertos en 1945 y 1946 cincuenta y dos libros gnósticos escritos en copto, cuarenta y uno de los cuales eran totalmente desconocidos- y de los máximos exponentes del gnosticismo, como los alejandrinos Basílides, Valentín y Carpócrates. No deja de ser interesante que uno de los autores leídos y traducidos por García Ponce, Pierre Klossowski, en *La vocación suspendida*, mencione a un tal Doctor Carpócrates, lo que seguramente implica un conocimiento del gnosticismo. No obstante, para Bruce-Novoa, aunque el enfoque gnóstico en García Ponce sea posterior a sus traducciones de Klossowski, lo nuevo es el énfasis en la palabra "gnóstico", «porque los conceptos siguen siendo los esenciales en su pensamiento de hace dos décadas», por lo cual «el gnosticismo se revela como la esencia de la única realización posible de la búsqueda del autor».⁶ Esto significa que la repetición de lo Mismo, el Eterno Retorno de la Obra se presenta, como ya se había sugerido con anterioridad, en distintos avatares, y es su avatar gnóstico -y posteriormente tántrico- el que aquí nos interesa. Pero: ¿por qué el autor de *Crónica...* hace una lectura pseudognóstica de un pintor del siglo XX -hermano, por cierto, de Pierre Klossowski- si se trata de posturas religiosas del principio de nuestra era? A esto responde García Ponce:

Yo no soy gnóstico ni Balthus tampoco; entonces es una mentira, un pretexto para convertir una mentira [...] en una verdad (que es la pintura de Balthus y mi crítica sobre esa pintura, pero nada más). Es usar una mentira como pretexto, todo es *pseudo* ahí, menos la escritura y menos los cuadros de Balthus. Yo no creo en Carpócrates ni en Valentín ni en Marción, los usé para hablar de Balthus, por eso es una lectura pseudognóstica.⁷

⁴- Cfr. *op. cit.*, pp. 64 y ss.

⁵- Citado por H. Batis: *Estética de lo obscuro*, p. 81

⁶- "Juan García Ponce: hacia la nueva gnóstica", p. 4.

⁷- María Cristina Ribal: *op. cit.*, p. 27.

En otro lugar afirma que partiendo de dos de sus pasiones, la historia de la religión, de la teología y la pintura, hace una «arbitraria unión» y convierte a Balthus en gnóstico.⁸ Estas respuestas nos remiten una vez más a la auténtica religión de García Ponce: el "engaño colorido", que confunde la verdad con la mentira. Inventarle intenciones secretas a un artista no deja de ser tarea de la imaginación: una tarea literaria: «*Pseudos* -advierte Alfonso D'Aquino en un artículo sobre García Ponce- es engaño, impostura, ilusión, caricatura; para el gnóstico esta palabra definía al Cosmos entero, que no era sino Caricatura de la Eternidad, en clara oposición a la armonía celestial de los griegos; pero además el *pseudos* es el engaño o la ilusión del arte, o sea la ilusión dentro de la ilusión», lo que finalmente convierte al ensayo de García Ponce sobre Balthus en «una obra de arte gnóstico, fruto del conocimiento, de la invención».⁹

Entonces asociar a García Ponce con el gnosticismo no resulta tan descabellado porque él, arbitrariamente, propone una lectura (*su* lectura particular) pseudognóstica de Balthus. Si bien - como afirma el investigador español César Vidal Manzanares- más allá del siglo XIX -sobre todo después de la teoría de Darwin y de Marx- resultaría poco fundamentado argumentar la supervivencia del gnosticismo como tal,¹⁰ no así como una influencia en la literatura o en el arte, y en este sentido resulta ser la interpretación de García Ponce de algunos cuadros de Balthus. Por medio de una lectura pseudognóstica, el autor yucateco pretende colocar la pintura de Balthus «en el plano religioso que muchas veces nos sugiere, aunque no sea más que por una cierta complacencia en la representación del mal que forzosamente hace suponer la existencia de su contrario, con lo que al representar el mal haría aparecer igualmente la posibilidad del bien» (BAL,6). El escritor habla de la supervivencia subterránea de los gnósticos, que sale a la vista en manifestaciones como la de la secta de los bogomiles o la de los cátaros, que resucitan creencias gnósticas: «las fuentes más evidentes del catarismo [...] -afirma René Nelli- son las gnosis judías y cristianas [...] El catarismo puede ser considerado como una gnosis, puesto que pretende liberar las almas gracias a un conocimiento total (sobre todo el del Bien y el del Mal)».¹¹ De tal modo, García Ponce se cuestiona si las herejías gnósticas «no han dejado de

⁸.- Lelia Driben y Dominique Legrand: *op. cit.*, p. 11.

⁹.- "Una lectura pseudognóstica de la pintura de Balthus, de Juan García Ponce", en A. Pereira (ed.): *op. cit.*, p. 256.

¹⁰.- Cfr. César Vidal Manzanares: "Prefacio" a *op. cit.*, p. 51.

¹¹.- René Nelli: *op. cit.*, pp. 67 y 68.

contar con ocultos seguidores en el mundo del arte» (BAL,4), entre los cuales coloca al mismo Dante, quien «como nos lo recuerda Borges [...] profesó una idolátrica adoración por Beatriz» (BAL,4) y coloca en el "Paraíso" a un sospechoso de haber defendido teorías cátaras: Siger de Bravante (cfr.BAL,4). Esa adoración a la mujer es también la de Petrarca por Laura de Noves o la de don Quijote por Dulcinea. El mismo Vidal Manzanares, que tradujo del copto algunos textos gnósticos, reconoce elementos de estas sectas en Novalis, Nerval y Edgar Allan Poe.¹² De hecho, García Ponce reconoce un tema gnóstico en Novalis: el hecho de que la luz y la oscuridad se hayan enamorado y así hayan producido el mundo.¹³ También al referirse a Musil, el yucateco concluye que la "ascesis" que el autor austriaco llega a proponer no es cristiana, sino que corresponde más bien «a algunas de las enseñanzas gnósticas que esperaban liberar el alma haciendo que su contrario -el cuerpo- se entregara al mal» (HV,504).¹⁴ La concepción gnóstica del alma «sospechosamente, también podría aplicársele a San Juan de la Cruz y, en general, a todos los místicos que eligen la llamada vía negativa o "purgativa"» (HV,515), esa vía que implica la negación de la materia para alcanzar la liberación del alma. El escritor además se cuestiona si el poeta William Blake es otro heresiarca esparcido en el tiempo (cfr.ESF,52), y aplica de modo cabal su visión y obsesión gnóstica al hermano de Baithus, Pierre Klossowski, quien crea un ámbito en que se establece efectivamente un «nuevo» gnosticismo: «un conocimiento intuitivo y misterioso de las cosas divinas, porque la forma de una nueva divinidad que sustituya a la antigua, de un dios que aparezca a partir de la muerte de Dios, es la única manera de hacer coherente el reconocimiento de la incoherencia como fundamento del sistema» (TP,113). Pero el desorden, el sin sentido que implica la pérdida de un centro, no puede producir un sistema, sino únicamente su *reconocimiento* a partir de ese dios que es el "engaño colorido", la representación ordenadora del caos, que fija el insaciable movimiento del deseo para hacerlo trascender a todo aquel que participa -voyeurista- desde el exterior para interiorizarlo y así actualizarlo. Contrario a la autoridad de San Juan de la Cruz, el "engaño colorido" es -hay que reiterarlo- amoral como el mismo fluir de la vida.

¹² - Cfr. César Vidal Manzanares: "Prefacio" a *op. cit.*, p. 50.

¹³ - Lelia Driben y Dominique Legrand: *op. cit.*, p. 11.

¹⁴ - Hay una parte en la novela inconclusa de Musil en la que uno de los personajes enumera y explica en qué consistían las sectas que se formaron al inicio de la cristiandad (cfr. *El hombre sin atributos*, II, pp. 142 y 143 o *Der Mann ohne Eigenschaften*, pp. 420 y ss.). Se trata, efectivamente, de sectas gnósticas.

Ya hemos visto que el conocimiento, para García Ponce, pervierte para luego hacernos retornar a la inocencia. Esta postura está implícita en el gnosticismo: el hombre debe recuperar lo que perdió a través de aquello por lo que lo perdió, aunque nunca haya sido culpa suya. La actitud del *voyeur* -que conoce y por ello ve- nunca puede ser inocente, como no lo es el ensayista que descubre lo que está detrás de la obra. En *Crónica...* el *voyeur* es asociado también al *visionario*, pues toda contemplación es también interior (CI-II,519). Lo que explícitamente pretende el autor yucateco en su libro sobre Balthus es «encontrar al arte que ilustre los mitos gnósticos que nunca pudieron hacerse visibles mediante este recurso» (BAL,30). Es por todo esto que, independientemente de que los actuales "seguidores" del gnosticismo -si los hay- sean unos farsantes o chariatanes y de que el influjo de estas sectas no haya podido mantenerse después del siglo XIX, considero factible -ya que nada procede de la nada y el mismo escritor yucateco es adepto a las coincidencias y a las analogías- encontrar en una parte de su obra *elementos* del gnosticismo e incluso del tantrismo hindú, que se centra totalmente en la Mujer. El arte en sí mismo es amoral y no es su pretensión ser una forma de conocimiento, sino proponer una imagen del hombre a través del cuerpo y el lenguaje (cfr.HV,259). La lectura es un acto creativo por medio del cual penetramos en esa imagen. No sólo William Blake, Balthus, Pierre Klossowski, Musil, San Juan de la Cruz y Borges (cfr.ESF,28) han sido leídos por García Ponce desde una visión *pseudognóstica*, sino incluso también un escritor creyente, católico, como José Lezama Lima, quien, pese a su fideísmo, para el yucateco hubiese sido -en épocas de Domingo de Guzmán- quemado junto con los cátaros, ya que el poeta cubano no sólo edifica un "sistema poético" como fundamento del mundo (en vez de una "suma teológica"), sino que también, como los gnósticos, se acerca a ese demiurgo maligno que creó el mundo y la materia y a quien había que hacer desaparecer para ingresar al espíritu. García Ponce ve a Lezama como a un autor que cree en la carne intensamente y la hace actuar para llevar el espíritu a ésta, y no al revés (cfr.HV,220). También Jorge Luis Borges, a los ojos de García Ponce, es un gnóstico, pues, en efecto, el autor argentino «nos propone como válida la suposición gnóstica de que el universo entero es el malvado y erróneo producto del intento de creación de un demiurgo menor» (ESF,28). Ese demiurgo menor propone falsos absolutos, pues lo absoluto es imposible, un imposible que sólo se posibilita en su negación a través del Arte.

Es inevitable pensar que en una buena parte de sus ensayos García Ponce -como el gran artista que es- recurre a muchos subterfugios (engaños y trucos) para acomodar las obras que lee u observa a su propia visión y a sus obsesiones, pero también es inevitable admitir que esas obras se prestan a ello, admiten esa visión y esas obsesiones porque la contradicción, la ambigüedad, la polisemia son, como se ha sugerido desde el principio de este ensayo, componentes del vasto terreno del arte como acto creativo, como acto poético. Finalmente, para el escritor que nos ocupa, «todo el arte tiene algo de profanante y herético».¹⁵ Fray Alberto, en *Crónica...*, advierte la decadencia de la actual Iglesia y no duda en que ésta puede desaparecer, pero al mismo tiempo se percibe en él un claro anhelo lleno de cierta esperanza por los orígenes:

Si la Iglesia va a desaparecer, hay que volver al principio. Aparte de pensarlo, he estado leyendo mucho sobre ello. ¿Seríamos capaces de vivir, por ejemplo, en un ambiente que permitiera la creación de nuevas sectas gnósticas? En tu sociedad industrial, esa sola idea resulta grotesca, José Ignacio. Sin embargo... Mira a María Inés. La presencia de lo sagrado. El que puede decir eso en serio, como yo lo digo, está loco y Dios siempre ha hablado por boca de los locos (CI-II.87. Subrayado mío).

A continuación, Fray Alberto hace un breve recuento de la historia del cristianismo y alude sobre todo a la figura de Simón el Mago y su amante Helena, personajes a los que me referiré más adelante. Por ahora baste decir que, por todo lo anterior, así como en el capítulo pasado hallamos -dentro de esa ilusión producida por el Arte- a lo sagrado y al misticismo, en este capítulo descubriremos *elementos* de dos propuestas consideradas en sus respectivas culturas como *heterodoxas*, como posturas esotéricas en el sentido de que son sólo para los iniciados y, por tanto, aunque pretendan el acceso a una liberación, son *transgresoras* de un orden dirigido a la generalidad. En este sentido, la imaginación de fray Alberto, en *Crónica...*, se inclina hacia la postura iniciática y sectaria, al advertir, por ejemplo, que «Olga no sabe todavía que Mariana puede ser María Inés y María Inés Mariana. Hacerla participar de ese conocimiento sería *iniciarla* y darle entrada a nuestra secta. Quizás llegue el momento en que eso sea posible» (CI-II,341. Subrayado mío).

He titulado a este último capítulo "Una lectura pseudognóstica y pseudotántrica de Juan García Ponce" porque yo no soy ni gnóstico ni mucho menos tántrico, pero estoy convencido -como lo demostraré- de que muchas categorías o conceptos tántricos y gnósticos aplicados a la obra

¹⁵.- Lelia Driben y Dominique Legrand: *op. cit.*, p. 11.

narrativa de García Ponce -en particular, a los personajes femeninos que más nos ocupan: Mariana y María Inés, Paloma e Inmaculada- nos harían profundizar mucho más en el plano sagrado, místico, religioso que esta obra no sólo sugiere constantemente o hace implícito en muchas ocasiones, sino que, como ya lo hemos visto, llega a explicitar. Primero abordaré el problema del gnosticismo y luego el del fanatismo.

-ii-

En su libro sobre Balthus, García Ponce, «mero aficionado a los misterios divinos» (BAL,1) se refiere a algo en lo que generalmente coinciden todas las sectas gnósticas, por más diferencias que pueda haber entre ellas: el mundo habitado por el ser humano es malo porque es un mundo material, corruptible. El mundo entonces es un engaño, pura apariencia. Según los gnósticos, esto se debe a que el creador del universo era un demiurgo perverso y por ello le dio vida a una creación malvada. Particularmente, Basilides, al parecer, basaba su doctrina en el concepto de *antimimon pneuma* o "espíritu falsificador", que obstaculiza la no reencarnación o meta suprema de la gnosis. Nadie puede desembarazarse de ese espíritu falsificador antes de haber obtenido la gnosis.¹⁶ Los nicolaítas o seguidores de Nicolás hablan de la Madre Celeste - Barbelo- como uno de los poderes superiores emanados del Espíritu Supremo. Barbelo, la Unidad, engendró a un demiurgo malvado, creador de este bajo mundo: Sabaoth,¹⁷ el mal, la pluralidad. Entonces la Madre Celeste tuvo que seducir a los cielos inferiores para despojarlos de partículas de luz. Por ello a la Madre Celeste también se le llama *Pronnikos* (fasciva).¹⁸

Para otros gnósticos ese demiurgo malvado es el Yaveh del Antiguo Testamento. El alma humana, que originalmente era una partícula de luz, ha sido aprisionada en la materia. En el "Evangelio de Tomás", Jesús afirma: «Si os dicen, "¿De dónde venís?", decidles, "Venimos de la luz, del lugar donde la luz se originó por su propio deseo y se estableció y se manifestó a través de su imagen"».¹⁹ En el "mito" de García Ponce expresado en *Crónica...* es la «torre del deseo» la que pone «la luz del espíritu en la oscuridad de la materia» (CI-I,215) y aspira a en-

¹⁶. Cfr. Ioan P. Couliano: *op. cit.*, pp. 125 y 126.

¹⁷. Según algunas versiones, Sabaoth es uno de los arcontes o "aduaneros celestes" y corresponde al planeta Marte. Cfr. Couliano: *op. cit.*, p. 122.

¹⁸. Cfr. Jean Doresse: *op. cit.*, p. 15.

¹⁹. "Evangelio de Tomás", 50, en: C. Vidal Manzanares: *op. cit.*, p. 71. Subrayado mío.

contrar la *unidad*. El gnóstico Macrobio atribuye el movimiento del deseo (llamado *epithymetikon*) al planeta Venus,²⁰ considerado como uno de los guardianes celestes o arcontes. Venus es la promiscua Afrodita. Tanto para García Ponce como para los gnósticos hay *discontinuidad* en la materia. El espíritu es la misma trascendencia, la luz, mientras que el mundo sensible -la materia- es lo oscuro y lo corruptible. Por ello Jesús, en el "Evangelio de Tomás", le dice a Salomé, su discípula, que lo Indivisible «se llenará de luz» y lo dividido «se verá lleno de oscuridad».²¹ Siguiendo con el "mito" de García Ponce, es, sin embargo, el mismo carácter interminable del deseo lo que produce la dispersión, la multiplicación, la muerte, es decir, la división, que es *mâyá*, apariencia. Pero, como se dice en el "Evangelio de la Verdad", cuando la forma *no es aparente* se desvanecerá en la «fusión de la Unidad»,²² misma que perfeccionará los espacios:

Dentro de la Unidad cada uno llegará a sí mismo; dentro del conocimiento se purificará a sí mismo de la multiplicidad para entrar en la Unidad consumiendo la materia que hay en su interior como fuego, y (consumiendo) la oscuridad con la luz y la muerte con la vida.²³

El *pleroma* (plenitud o perfección, formado por las entidades puras de luz o "eones"²⁴) carece de deficiencia. En García Ponce, sólo el éxtasis que produce el Arte, el "engaño colorido" (o el orgasmo, como veremos después) puede atrapar a la multiplicidad de *mâyá*, a ese mundo corroido por el inexorable tiempo, y convertirlo en Unidad, de ahí que el autor de *Crónica...* asuma la respuesta de Ulrich a su prima Diotima en *El hombre sin cualidades*: "abolir la realidad": sólo así se liberaría el espíritu (cfr. JGP, 56). Al respecto, afirma Ulrich que lo que quiso decir con eso fue que es necesario «enseñorearse nuevamente de la irrealidad; la realidad no tiene ya sentido».²⁵ Para el escritor yucateco, la respuesta de Ulrich es «digna de un gnóstico de los primeros años del cristianismo» (ESF, 15). Al quedar abolida la realidad, desaparece la procreación y se extingue esta creación engañosa. Pero Ulrich también llega a proponer que el espíritu y el bien no pueden existir sin el auxilio del mal y de la materia.²⁶ Para García Ponce lo importante es liberar el espíritu en el Arte -que es, finalmente, materia- y así queda abolida la realidad con-

20.- Cfr. Ioan P. Couliano: *op. cit.*, p. 136.

21.- "Evangelio de Tomás", 61, en: C. Vidal Manzanares: *Los evangelios gnósticos*, p. 73.

22.- "Evangelio de la Verdad", en: *ibid.*, p. 111.

23.- "Evangelio de la Verdad", en: *ibid.*, p. 112.

24.- Cfr. Ioan P. Couliano: *op. cit.*, p. 13.

25.- Cfr. *El hombre sin atributos*, II, p. 338.

26.- *Ibid.*, II, p. 147.

tingente, pero a la vez fija en la representación. En otras palabras, la creación artística busca la «pura espiritualidad dentro de una temporalidad que lo obliga a manifestarse como un *objeto material*» (FI,60). No es, pues, que García Ponce niegue la vida ni la materia en nombre del espíritu -recordemos que su poética es vitalista-, sino que *entrega* la vida al espíritu a través del Arte para que se manifieste. Para él entender no es otra cosa que revelar «la presencia del espíritu en la materia» (VNA-I,68), y por ello también afirma:

La realidad del mundo, sus deslumbrantes apariencias, nos muestran más claramente su *mentira cuanto mejor las representemos*. Nuestra seducción ante esas apariencias es el *engaño* mediante el que quiere guardarnos en su seno la materia, impidiéndonos ascender hasta la inmaterial pureza de la luz del espíritu [...] Hay que denunciar ese engaño (BAL,14,17. Subrayados míos)

Y esa es precisamente su interpretación de Musil, quien, al igual que los poetas místicos, hace que la realidad material se convierta en metáfora y a la vez en el marco en que se produce la transformación del alma -«*ánima*»- de los personajes, transformación mediante la cual el mundo material efectivamente desaparece en el «transporte espiritual de los amantes» (ESF,19,20). Si, según García Ponce, el poema *Canto a un dios mineral*, de Jorge Cuesta, representa el romance de la materia y el espíritu y su *separación* definitiva (cfr.CE,60), para el autor de *Crónica...* el Arte debe convertir en espíritu la materia; el Arte, el "engaño colorido" *engaña* al engaño de la creación: «La materia jamás es pura. El espíritu no tiene forma. La *intervención* del artista pretende frastocar estos dos principios. O quizá hacerlos evidentes mediante su *inversión*» (BAL,35. Subrayado mío.), es decir, convirtiendo en espíritu a la materia azarosa y contingente que nos rodea, a la realidad, que para el autor *niega* el espíritu (cfr.EM,299), por lo que la obra artística representa la «única realidad posible» mediante la cual el autor afirma el mundo al negarlo. «La oscuridad es el principio, es el origen -afirma el escritor en un ensayo sobre Thomas Mann-. La tarea del hombre es llevar esa oscuridad hacia la luz, encontrar el camino hacia la luz partiendo de la oscuridad porque la única posibilidad se abre a partir del reconocimiento de la vida misma» (HV,354), vida a la que asocia con lo *monstruoso* porque no obedece a ninguna regla y está sólo sometida a su propia energía. Al hablar del poder descriptivo de la imagen, García Ponce concluye que ésta «espiritualiza la materia y le da materia al espíritu» (AJ,101). En el terreno del "engaño colorido" la luz es precisamente la forma, que se alimenta «de la oscuridad de la vida» (HV,355). Fray Alberto es también explícito: «Es sólo la

luz la que hace posible el espectáculo del mundo» (CI-II,340) y se cuestiona si el pensamiento vive en la oscuridad. Para acceder al espíritu, a lo perfecto, se debe partir de lo monstruoso, traicionar, negar la vida al iluminarla, apreciación que es posible encontrar, con otros términos, en un filósofo como Heidegger, quien asegura que en el arte «se alumbra el ser que se auto-oculta. La luz de esta clase pone su brillo en la obra. El brillo puesto en la obra es lo bello. La belleza es un modo de ser la verdad»,²⁷ en el sentido de que lo existente se hace «más ente».

No obstante, García Ponce identifica al artista con el demiurgo perverso, pues también produce un "engaño". Al referirse a Borges, dice que la literatura es «la única verdad a nuestro alcance, pero todo lo contamina de falsedad» (ESF,31). A este respecto, podría argumentarse que el artista no es un demiurgo porque propiamente no crea, sino que realiza simulacros, imita, de alguna manera -aunque lo transforme con su imaginación- lo ya existente. Pero en este sentido ningún dios, ni siquiera el del Antiguo Testamento, sería un auténtico demiurgo, pues en todos los casos ya había algo. Si Dios, según los judíos, creó al mundo de la nada, se toma, necesariamente, a la nada como a un *algo*, pues ya estaba Dios allí, y si sólo estaba Él, entonces creó a partir de sí (de algo) ¿a su propia imagen y semejanza, es decir, simulacros de sí mismo? Dejemos las contradicciones de la teología y consideremos al artista como un demiurgo menor, un demiurgo perverso en tanto creador de arte.

Por otro lado, como hemos visto en capítulos anteriores, la literatura erótica puede excitar al lector: la responsabilidad o la perversión no está en la obra misma, a pesar de que la realidad y el deseo, la fantasía y la verdad estén mezcladas o confundidas, sino que la perversión la pone el voyeur y tal vez también el mismo creador: «Lo que es malvado es el hecho mismo de la creación. La obra puede ser ajena o pretenderse a sí misma ajena a cualquier intención moral; pero su sola existencia abre la posibilidad del mal» (BAL,33). El artista provoca la aparición de un *engaño* y es «obligación» de los «servidores del espíritu» denunciarlo (cfr. BAL,26) por medio del conocimiento (*gnosis*). No es extraño que el ex novicio dominico Pierre Klossowski haya concebido al artista como un «falso profeta» que enseña el espectáculo de la vida (cfr. TP,20) ni tampoco que en su novela *El Baphomet* aparezca asociada la creación a la imperfección: «so-

²⁷. - *Op. cit.*, p. 90.

plo creado y por tanto imperfecto». ²⁸

Ahora bien, para los gnósticos la consecución de la Unidad es *ajena* a toda moral, pues la creación es por sí misma mala. Entonces no existe el pecado. El Jesús de los gnósticos habla de ilusión y de iluminación, pero no de pecado ni de arrepentimiento. ²⁹ Es precisamente por medio de un conocimiento secreto y por las *experiencias extáticas* como podremos apartarnos de la corruptibilidad del tiempo y de la materia.

El ser humano, al tener conflictos con los deseos del tenebroso y culpable demiurgo, fue expulsado del Paraíso, de la Unidad, expulsión que entonces no se debió a ningún pecado cometido por el hombre ni por la mujer. El pecado, en su sentido judeocristiano, es excluido totalmente por los gnósticos. Como carece de pecado original, el ser humano no tiene que reconciliarse con el creador, sino *denunciarlo* y acaso combatirlo, ya que el conocimiento nos ha revelado que esta creación es un "engaño" que, a diferencia del "engaño colorido", es corruptible y cambiante. De ahí también la inutilidad de un Redentor. El Cristo gnóstico, en contraste con el de San Pablo, no era terreno ni tenía un cuerpo material. Esto los asemeja en parte a los templarios del siglo XII, para quienes el Salvador sólo encarnó, murió y resucitó en *apariencia*, de ahí que uno de sus ritos haya sido escupir la cruz. ³⁰ En *La errancia sin fin*, García Ponce cita pasajes de dos textos gnósticos de Nag Hammadi: el *Apocalipsis de Pedro* y el *Segundo tratado del Gran Seth*, así como las palabras de una cántara, Raymonde Bézerza, supliciada en el siglo XIII. Las tres fuentes coinciden en que el hombre a quien crucificaron no era Dios, no era el Salvador (cfr. ESF, 59,60). Ni templarios ni gnósticos creen en la realidad del cuerpo, cosa que no los excluye de la fascinación ni del rechazo por aquél, es decir, de una relación ambigua con la carne. En esto García Ponce se aparta de ambas sectas, pues él no sólo no rechaza el cuerpo, sino que lo afirma en su placer.

Para los gnósticos el hombre debe liberarse de una «situación material y tenebrosa que lo aprisiona». ³¹ A los gnósticos no les interesaba el mundo y por tanto no adoptaron la moral emanada del judeocristianismo, ya que, al estar aprisionado en la materia, el ser humano *no es*

²⁸ . *El Baphomet*, p. 51.

²⁹ . Cfr. Elaine Pagels: *Los evangelios gnósticos*, p. 19.

³⁰ . Cfr. P. Klossowski: *El Baphomet*, p. 85.

³¹ . César Vidal Manzanares: "Prefacio" a *op. cit.*, p. 20.

culpable ni puede ser responsable de su conducta. La ética carece entonces de importancia: lo esencial es trascender el mundo material para elevarse espiritualmente por medio de un conocimiento al que sólo puede acceder una minoría. De ahí también la gran importancia que los gnósticos le concedieron a las *experiencias extáticas*,³² mientras que Saulo de Tarso se la daba a la fe en Cristo, a la ética, al *amor al prójimo*. Si bien los gnósticos no beneficiaron al mundo por considerarlo una creación deficiente, tampoco persiguieron ni aniquilaron a sus enemigos: su actitud era tolerante, a diferencia de la de los cristianos ortodoxos, que no sólo aniquilarían herejes en nombre del Señor, sino que también, adoptando el espíritu judío, excluían definitivamente a la *mujer* y a lo *femenino*, cosa que en general no hicieron los gnósticos. Para San Pablo y el cristianismo ortodoxo la creación no es mala, sino buena. La culpabilidad de la corrupción del mundo se debe a la *caída* de Adán y Eva, al pecado original: Eva fue tentada por la serpiente y la mujer, a su vez, tentó a Adán. La secta de los ofitas veneró a la serpiente precisamente por ser causa de la *gnosis* entre los humanos.³³ La serpiente "pervertió" a nuestros antepasados, los apartó de la inocencia. Cuando García Ponce hace decir a Eduardo, en *El libro* que «enseñar es pervertir» (NB,285), es justamente en este sentido: «El conocimiento - afirma el escritor- trae consigo una visión de las cosas que generalmente cambia su sentido natural en la mala dirección de la palabra; [...] hay una inocencia natural, una inocencia de los orígenes que se destruye con toda forma de conocimiento», por lo que «la perversión, en última instancia no sería algo negativo sino positivo, mediante la cual se alimentan las fuerzas vitales o como quieras llamarles a los elementos que configuran la vida».³⁴ En *De anima*, Gilberto aclara que «sólo la perversión destruye el carácter natural de las cosas, es la verdadera, quizá la única posible, realidad del espíritu a la que le es indispensable la materia para manifestarse» (DA,99). El espíritu opera sobre la materia; la razón nos otorga un conocimiento. Pero, como el protagonista de *El libro* sugiere, el mismo conocimiento, si es grande, mediante su propio poder nos *devuelve* la inocencia (cfr.NB,285). Es por esto que los *gnósticos* buscan la salvación en el conocimiento y no en la ignorancia. Asumiendo una voz "gnóstica", se pregunta García Ponce:

³² - Cfr. C. Vidal Manzanares: "Prefacio" a *op. cit.*, p. 29.

³³ - Cfr. Jean Doresse: *op. cit.*, p. 44.

³⁴ - E. Poniatowska: "Uno escribe porque quiere encarnar: Juan García Ponce", p. 6. Subrayado mío.

¿Al tentar a Adán y Eva nos ha puesto en verdad esa serpiente bienhechora en el camino del conocimiento? ¿Por el hecho mismo de ser una mujer, naturalmente opuesta al dios puramente masculino de la religión monoteísta, tiene Eva una relación secreta con esa serpiente y es una mujer semejante a la Elena de Simón el Mago o a la Pietis Sofia de Valentín y de tantos otros heresiarcas gnósticos? (BAL, 6).

La mayoría de los gnósticos no tenían ningún conflicto con la mujer y hasta tuvieron sacerdotisas y mujeres profetas; había sectas gnósticas que le conferían a la mujer un papel destacado y fundamental, tal como ocurre en el "Evangelio de Felipe", donde Jesús besa en la boca a María Magdalena y la prefiere sobre el resto de sus discípulos, quienes se ponen celosos.³⁵ La penetración de los gnósticos en ámbitos femeninos está comprobada al grado de que el obispo Ireneo «comenta con desánimo que las mujeres se sienten especialmente atraídas hacia los grupos heréticos».³⁶ No obstante, había otras sectas que más bien se aliaron con una tradición masculinizante. A esta última tendencia podría pertenecer el siguiente pasaje del "Evangelio de Tomás". Simón Pedro quiere excluir a María de entre los discípulos de Jesús, pero

Jesús dijo, «Yo mismo la guiaré para convertirla en varón de manera que ella también se convierta en un espíritu viviente semejante a vosotros los varones. Porque toda mujer que se haga a sí misma varón entrará en el Reino de los Cielos».³⁷

Vidal Manzanares interpreta este pasaje como manifestación del papel igualitario que se otorgaba a la mujer: «Este papel, más o menos igual al del varón, fue mantenido en algunos círculos gnósticos».³⁸ En cambio, para Elaine Pagels el pasaje sugiere «que los hombres forman el cuerpo legítimo de la comunidad, mientras que a las mujeres se les permite participar solamente cuando se asimilan a los hombres».³⁹ Pero, como afirma la misma Pagels, la interpretación puede ser simbólica y no literal: «lo que es meramente humano (por ende *femenino*) debe transformarse en lo divino (el "espíritu viviente", el *varón*)».⁴⁰ Como puede deducirse, García Ponce invierte la valoración: es el hombre y la mujer los que deben hacerse *Mujer*: ella es la *otredad*, el "otro lado". Este proceso de transformación se inicia con la contemplación tal y como la entiende el "Evangelio de Felipe": «tú viste algo de ese lugar y te convertiste en aquellas cosas. Viste al Espíritu y te convertiste en Espíritu. Viste a Cristo, te convertiste en Cristo.

³⁵.- Cfr. "Evangelio de Felipe", en: C. Vidal Manzanares: *op. cit.*, p. 147.

³⁶.- Elaine Pagels: *op. cit.*, p. 103.

³⁷.- "Evangelio de Tomás", 114, en: C. Vidal Manzanares: *op. cit.*, p. 79.

³⁸.- C. Vidal Manzanares: nota 75 del "Evangelio de Tomás". *Ibid.*, p. 83.

³⁹.- Elaine Pagels: *op. cit.*, p. 92.

⁴⁰.- *Ibid.*, p. 113.

Viste (al Padre), llegarás a convertirte en el Padre». ⁴¹ El yo es susceptible de transformarse en lo que contempla, como el yo que se vuelve Mujer, tal y como lo expresan Gilberto y María Inés. El tema de la Mujer en García Ponce puede asociarse con algunas sectas gnósticas libertinas, pero de ello hablaré más adelante.

Ciertamente, el *corpus* total de los textos gnósticos es muy heterogéneo como para reducirlo a la adopción de una postura específica. Algunos textos describen a Dios de modo ambivalente, con elementos masculinos y femeninos. Lo que es importante resaltar es que las fuentes gnósticas utilizan con frecuencia el simbolismo sexual para referirse a Dios y, de tal modo, podría haber influjo de las tradiciones paganas que contemplaban a la Diosa Madre. En el "Evangelio de Felipe" se hace referencia a los misterios del sacramento del matrimonio, que consagra al sexo e incluso lo sublima al grado de asociarlo con la redención: «"El Santo de los Santos" es la cámara nupcial [...] la redención (tiene lugar) en la cámara nupcial». ⁴² Un texto como este, «interpretado al pie de la letra por alguna secta gnóstica puede conducir a la realización de actos sexuales con fines metafísicos, aunque la interpretación simbólica es que se trata de la vuelta al Pleroma [...], al Uno, que se hace patente en el autoconocimiento de sí mismo. Es lo que constantemente se expresa en este repetido simbolismo gnóstico». ⁴³ Lo interesante es que la vuelta al pleroma incluye la unión de los contrarios (hombre y mujer).

A pesar de que hubo grupos gnósticos que excluyeron a la mujer, como hubo cristianos ortodoxos que la llegaron a aceptar -por ejemplo, Clemente de Alejandría-, la actitud general fue precisamente la contraria. Esto no sólo puede ser comprobado por medio del contenido mismo de los textos, sino también por el hecho de que existieron maestras gnósticas como Marcelina, alumna de Carpócrates, cuyo grupo decía haber recibido enseñanzas secretas de María, Salomé y Marta, discípulas de Cristo. También existió un círculo profético que honraba a sus dos fundadoras: Prisca y Maximilla. ⁴⁴ Los valentinianos consideraban iguales a los hombres y a las mujeres, quienes podían llegar a ser profetas. Lo mismo ocurría en los grupos de Marción y Marco. Y es que muchas sectas gnósticas consideraron que fue precisamente la Madre -la Sa-

⁴¹ - "Evangelio de Felipe", en: C. Vidal Manzanares: *op. cit.*, pp. 145 y 146.

⁴² - *ibid.*, p. 151.

⁴³ - Juan Miguel de Mora: *Tantrismo hindú y profético*, p. 264.

⁴⁴ - Cfr. Elaine Pagels: *op. cit.*, p. 105.

biduría- quien le dio energía al demiurgo para crear al universo, pero que este malvado demiurgo ignoró a su propia Madre y actuó con necesidad. Para comprobarlo, los gnósticos citan pasajes del Antiguo Testamento en los que Yaveh se autodenomina "Dios celoso" y el único Dios.⁴⁵

Simón el Mago, antiguo maestro que, al parecer, fue precursor de los gnósticos, si no es que el primer gnóstico, encontró a la *manifestación de la Sabiduría y de la Madre* a la que me he referido nada menos que en la figura de una prostituta. Simón, quien se presentaba a sí mismo como el Gran Poder descendido de los cielos, compró a una esclava sumisa llamada Helena, quien trabajaba en un burdel de Tiro y a quien hizo su compañera identificándola como el *Primer Pensamiento de su Espíritu* y como la *Madre de todas las cosas*. Por si fuera poco, según Simón esta Helena fue también la que causó la guerra de Troya, pero por metempsicosis (transmigración) su alma pasó de cuerpo en cuerpo seduciendo hombres en cada nueva encarnación hasta que tomó la forma de una prostituta de Tiro. La doctrina de Simón enseñaba que se debe tener comercio sexual desmesuradamente, pues en esto consiste el «amor perfecto».⁴⁶ hacer el amor es, para Simón, luchar contra el desorden del mundo y restablecer con el deseo sus derechos primordiales. Parece que alrededor de Helena y Simón se congregaron muchas parejas y todos vivían en unión libre.⁴⁷ Sus prédicas consistían en una especie de misticismo sexual que Octavio Paz asocia «con el taoísmo de los Turbantes Amarillos y con las creencias de otras sectas libertinas de Oriente y del Mediterráneo».⁴⁸

No obstante, todas las imágenes femeninas de Dios fueron desapareciendo paulatinamente en el seno del cristianismo ortodoxo, a pesar de que las sectas gnósticas continuaron viviendo secretamente, tal y como lo demuestran los testimonios de Epifanio, muerto en 403 y a quien unas mujeres muy bellas de rostro y cuerpo, pero cuyas almas adúlteras estaban "deformes", trataron de seducir para incorporarlo en su círculo y así salvarlo: «Epifanio confiesa que sólo la voluntad divina lo salvó de las tentaciones de aquellas jóvenes diabólicamente bien formadas y no desprovistas de inteligencia que querían salvarlo de las garras del Arconte, el demiurgo malvado de este mundo».⁴⁹ También se conservan los testimonios del obispo egipcio Juan de Pa-

⁴⁵.- Cfr. *ibid.*, p. 102.

⁴⁶.- Cfr. Jean Doresse: *op. cit.*, pp. 16-18.

⁴⁷.- Cfr. Jacques Lebarrière: *Los gnósticos*, p. 42.

⁴⁸.- Octavio Paz: "Curiosidades gnósticas", en: *Corriente alterna. Obras completas*, 2, p. 511.

⁴⁹.- Couliano: *op. cit.*, p. 128.

rallos (siglo VI) y del sirio Teodoro Bar-Konai (finales del siglo VIII),⁵⁰ sin contar la resurrección bogomil en Bulgaria (siglos IX y X) y la de los cátaros en el sur de Francia.

Por otra parte, García Ponce adopta la división de las sectas gnósticas en *ascéticas* y *libertinas*, distinción que se mantendrá de forma relativa dentro del catarismo, pues, como hemos visto anteriormente, los cátaros del siglo XII y XIII mantuvieron también dos posturas: los "creyentes" podían incluso llegar al libertinaje y no consideraban el amor como un pecado; los "perfectos", en cambio, mantenían un ascetismo riguroso. Ellos también estaban contra el orden establecido y consideraban que no fue el Dios puro y bueno el que creó al mundo, sino que Lucifer era su organizador y su creador parcial; además, deseaban regresar a un cristianismo primitivo, pero, como los gnósticos, consideraban la humanidad física de Cristo como algo ilusorio.

En cuanto a las sectas gnósticas, destacan, entre las llamadas "ascéticas", las maniqueas o los llamados mandeos -que aún existen en Irak e Irán y cuyo nombre proviene de *manjá* (conocimiento, *gnos/sis*)-, los cuales practicaban, en efecto, un ascetismo riguroso. Pero había otras sectas -las llamadas "libertinas"- que justificaban sus orgías «con el argumento de que no se podía juzgar, y mucho menos condenar, lo que hacía el miserable cuerpo material cuando lo importante era el espíritu».⁵¹ Un ejemplo de secta libertina son los llamados barbelognósticos, que le rendían culto a la ya mencionada Barbelo como los personajes de García Ponce le rinden culto a la Mujer (cfr. CR, 83). Epifanio describe uno de los rituales dedicados a Barbelo como una orgía heterosexual donde se llevaba a cabo, como una ascesis, el coito interrumpido y se comulgaba con el esperma derramado. Incluso se llegó a practicar la fetofagia cuando alguna mujer -por error o azar- quedaba embarazada.⁵² El hecho de comulgar con esperma tiene lógica si pensamos que ya en Grecia Gaieno llegó a asociar el esperma con el *pneuma* formado en el cerebro: el espíritu que trata de huir del cuerpo y se escapa finalmente con la eyacuación.⁵³ Los gnósticos concebían al *pneuma* como rocío, aspersion, aroma, perfume o impregnación de luz.⁵⁴ Otra secta libertina, los fibionitas, llegó a consagrar sus uniones sexuales sucesivamente

50.- Cfr. Jean Doresse: *op. cit.*, pp. 9 y 10.

51.- C. Vidal Manzanares: "Prefacio" a *op. cit.*, p. 21.

52.- Cfr. Jacques Lacarrière: *op. cit.*, pp. 73 y 74.

53.- Cfr. Michel Foucault: *Historia de la sexualidad*, III, p. 103.

54.- Cfr. Ioan P. Couliano: *op. cit.*, p. 15.

a 365 poderes diferentes para provocar la ascención espiritual;⁵⁵ en caso de embarazo, practicaban el aborto, pues la pretensión era *no engendrar más materia*: «los varones escogían pareja entre las adeptas de la secta y tenían que practicar 365 veces el *coitus reservatus* para marcar las 365 etapas de la ascención celeste, y 365 veces más para descender de nuevo a la tierra».⁵⁶ Para lograr tal proeza, evidentemente, había técnicas cuyo objetivo era retener el semen. Para Basilides, uno de los maestros gnósticos mencionados por García Ponce, «la liberación sólo afecta al alma y por ello todo lo que se haga con el cuerpo (incluyendo la lujuria más grosera) es *éticamente indiferente*»,⁵⁷ tesis también sostenida en la novela de Klossowski *Roberte esta noche*, por Víctor, para quien el gesto de Roberte de desinterés hacia el cuerpo demuestra que ella cree más en el espíritu. De igual forma, el coloso le llega a plantear a Roberte: ¿por qué defender la carne perecedera si no hay redención del espíritu mediante ella? y la exhorta a desautorizar su cuerpo: «confíese la existencia del puro espíritu»,⁵⁸ le dice. También los templarios, representados en *El Baphomet*, consideraban que el cuerpo carecía de importancia, de ahí su atracción por los adolescentes y la sodomía implícita en el consejo: «Cuidate del beso de los Templarios» (cfr.ESF,67). Pero en vez del puro espiritualismo de los gnósticos, Klossowski propone, a decir de García Ponce, un nuevo conocimiento gnóstico, del que también sólo participan los iniciados, y es la ya aludida doctrina del Anticristo Friedrich Nietzsche: el Eterno Retorno, que también podemos -como ya lo hemos visto- asociar a las obsesivas representaciones artísticas, que ocultan siempre otra realidad.

Al ver el mal e incluso una «incitación al libertinaje», una *aparente* (engañosa) inocencia detrás de la cual se oculta el mal y por tanto una inocencia "perversa" (cfr.BAL,30); al percibir un carácter "iniciático" en muchas de las pinturas abiertamente «"malditas", perversas o libertinas» (BAL,13) de Balthus, García Ponce las asocia a un (pseudo) gnosticismo libertino. Así, al analizar lo que ocurre en el «presente perpetuo» del cuadro titulado "Lección de guitarra", el escritor revela un rito de iniciación «cuyo carácter es extremadamente erótico en su suprema crueldad y la absoluta concentración en sus sensaciones de las dos oficiantes» (BAL,11). Esto nos recuer-

⁵⁵.- Cfr. Jean Doresse: *op. cit.*, p. 43.

⁵⁶.- Couliano: *op. cit.*, p. 129.

⁵⁷.- C. Vidal Manzanares: "Prefacio" a *op. cit.*, p. 38. Subrayado mío.

⁵⁸.- P. Klossowski: *Roberte esta noche*, p. 59. Cfr. también p. 98.

da al ritual iniciático de Inmaculada en la casa de muñecas, donde se pone en relieve la inocencia de la infancia, tema al que -como hemos visto con anterioridad- tanto el Evangelio canónico como muchos textos gnósticos le dan una gran importancia. En *Inmaculada...* es Carmen la que inicia a su hermana Inmaculada en el rito de la casa de muñecas: «le enseñó a entrar inclinándose y la ayudó a acomodar las muñecas junto a las suyas» (I,19), acto que después repite con Joaquina: «Enseguida, Inmaculada llevó a esa casa a Joaquina. Allí Inmaculada y Joaquina jugaban con las muñecas hasta que era imposible ver en la improvisada casa semioscura en la que ninguna ventana permitía la entrada de luz» (I,19), lo que implica nuevamente el carácter secreto del rito. Es Joaquina (la maestra, en este caso) la que inicia a Inmaculada en la sexualidad, al sugerirle que ella se desnudará «igual que la muñeca, para ser otra muñeca» (I,20): se convierte en objeto, en víctima por voluntad propia. Si en *Crónica...* y en *De anima* nos enfrentamos a personajes fundamentalmente adultos, en *Inmaculada...* es importante el aprendizaje, el conocimiento, la *gnosis* que la protagonista va adquiriendo al abrirse al exterior desde su infancia. Entre sus primeros conocimientos está el hecho de que su madre en realidad es su madrastra, lo cual la aleja de la inocencia para al mismo tiempo recuperarla y acrecentarla cada vez más mediante sus sucesivas pérdidas en los sucesivos ritos iniciáticos que no son sino una iniciación en la misma vida y en sus placeres. El paulatino aprendizaje se manifiesta a lo largo de la obra: desde su infancia hasta su encuentro con el manicomio de Miguel Ballester, pasando por la escuela, donde entra en contacto con otras compañeras: «poco a poco, algunas entre ellas hablaban de "eso" y todas tenían distintas versiones que contar» (I,16), aunque ella, a su vez, tenía acceso a un conocimiento más certero: «la "verdad" sobre lo que oía en el cuarto de su padre y su madrastra [...] empezó a formar parte de su experiencia cotidiana [...] No importaba que no fuese una única verdad sino diferentes versiones con distintas variantes, todas ellas posibles de creer y relacionadas de inmediato con sus propios rumores, de los cuales no le hablaba a nadie» (I,16). Ya desde que por vez primera escuchó el ruido en el cuarto de sus padres, sus obsesiones y curiosidades surgieron para no cesar de intensificarse: la energía vital la abrió al mundo. El conocimiento, una *gnosis* cada vez más intensa en materia sexual la convirtió en iniciada, pero también en iniciadora. Al final de su viaje erótico, retorna al origen, a la casa paterna, y disfruta nuevamente de los placeres con Joaquina e incluso Inmaculada la inicia

en la posición sexual de la "tijera", que aprendió durante su vagabundeo, acto con el cual Inmaculada ha superado -en su mismo viaje de aprendizaje- a su propia "maestra".

Volviendo al cuadro de Balthus, la niña-alumna de guitarra se ha convertido en instrumento de la maestra y en su rostro se mezclan el placer y el dolor, al mismo tiempo que «(Las calcetas blancas que terminan bajo sus rodillas y las zapatillas de la niña son tan inocentes!» (BAL,11). Para el escritor yucateco, la *intención* de Balthus en sus obras es manifestación del mal, mientras que la mujer representada es inocente (cfr.HV,24). La maestra en "Lección de guitarra" es la oficiante de una «misa», de un rito que evoca un «sacrificio» donde, al invertirse los valores, se provoca una forma de elevación (cfr.BAL,26). Agrega el escritor que "Lección de guitarra" puede ser considerado

como una digna ilustración de algunas de las ceremonias de las sectas gnósticas libertinas. Se nos estaría abriendo el secreto de esa humillación del cuerpo a través de la entrega al placer que debe conducir a la liberación del alma o a mostrar el culto al orgasmo que, según Carpócrates, es un liberador de la "luz celeste". (BAL,26).

El orgasmo es el fin último de la contemplación. El autor interpreta a las mujeres de las pinturas de Balthus como conductoras del deseo, del desorden, de la orgía, pero entendidos como lo hemos analizado, en el terreno de lo sagrado, pues «el alma castiga al cuerpo destruyendo su individualidad, su "identidad consciente", en el placer» (BAL,35). No cabe duda que la condena del cuerpo y del mundo material, en el que está presente el mal, se hace más atractiva que su aceptación y su respeto. El arte -en este caso la pintura de Balthus- se convierte en un ritual mediante el cual se exhiben los cuerpos como una especie de ofrenda: «Al ofrecer los cuerpos a la contemplación, como la vida, el arte inicia esa cadena que sólo puede terminar, si quiere dársele un fin positivo, en el orgasmo mediante el que Carpócrates buscaba liberar la "luz celeste"» (BAL,35). En la obra de García Ponce el pleroma no se manifiesta de forma simbólica, sino a través del éxtasis, del orgasmo como Unidad. Pero el pleroma es también producto de la contemplación estética. Belleza y Unidad, cuerpo y orgasmo son términos que intervienen activamente en el mismo fenómeno. Cuando Inmaculada ve un sátiro en un libro de «sonetos y dibujos galantes», se excita por lo anormal de la figura y Ernesto Mercado le explica: «El poema cuenta cómo Eros, el dios del amor, conduce a la ninfa por los bosques oscuros y los senderos abiertos y hace que se deje hacer lo que ves por el sátiro. Dice el poema que ella se viene, lo

cual es un *triumfo* para Eros» (I,238. Subrayado mío), lo cual implica el culto al orgasmo.

En *Crónica...* María Inés vive un papel -pasivo al principio- de esposa y madre. En el capítulo "Primera comunión" Esteban cree ver a Mariana en María Inés, pero se percata de algunos cambios: «Mariana está tan ensimismada en la lectura de su misal como cuando inclinaba la cabeza, apoyaba la frente en la pared y echaba los brazos hacia atrás uniéndolos en la espalda. ¿Pero quién es, qué hace allí? Esteban la ve [...] Es la misma. Ahora debe traer algo debajo» (CI-I,35). Aquí empieza el imaginario de Esteban. Luego María Inés efectivamente se hará como Mariana, se convertirá en *otra*, en lo "Abierto". Entonces será Esposa, Madre y Puta.

No deja de ser interesante que en la novela se compare a la triple personalidad del Dios cristiano (la Santísima Trinidad) con Mariana (cfr CI-II,177). A este respecto, debemos advertir que algunas sectas gnósticas conocieron *otra* versión de la trinidad, aparecida, por ejemplo, en el "Apócrifo de Juan": Dios como Padre, *Madre* e Hijo. Comenta Elaine Pagels:

La terminología griega correspondiente a la Trinidad, que incluye el término neutro que significa espíritu (*pneuma*) exige virtualmente que la tercera "Persona" de la Trinidad sea asexual. Pero el autor del *Apócrifo* lleva en mente el término hebreo que significa espíritu, *ruah*, palabra femenina; y, por consiguiente, concluye que la "Persona" femenina unida con el Padre y el Hijo tiene que ser la Madre.⁵⁹

La Madre, virginal, pura, *perfecta*, existía antes de todas las cosas. Para Valentín Dios es indescriptible: es Padre (Inefable y Profundo) y "Madre de Todo" (Gracia, Silencio, Vientre).⁶⁰ Esta trinidad (Padre, Madre e Hijo) aparece también en el "Evangelio de los Egipcios", texto teológico perteneciente a la secta gnóstica de los sethitas.⁶¹ Para el autor del "Evangelio de Felipe" el Espíritu Santo también es Mujer.⁶²

Es en el misterio de la trinidad donde se realiza la hipóstasis: tres personas en una. Independientemente del sentido original de "hipóstasis" como "verdadera realidad" frente a las apariencias, Klossowski toma el sentido que le confiere el cristianismo. Unión hipostática es la unidad de dos naturalezas en una hipóstasis o *persona* (divina). Además de Puta y Esposa, María Inés es Madre de dos hijos que, al inicio de la novela, hacen su primera comunión con el herético fray Alberto y son retratados por Esteban. María Inés, y así lo afirma ella misma al doctor

⁵⁹.- Elaine Pagels: *op. cit.*, p. 95.

⁶⁰.- Cfr. *ibid.*, p. 93.

⁶¹.- Cfr. C. Vidal Manzanares: *op. cit.*, p. 88.

⁶².- Cfr. "Evangelio de Felipe". *Ibid.*, p. 141.

Raygadas, ha sido, en algunos momentos -y, como Mujer, en todos-, «tres al mismo tiempo» (CI-II,128): Madre, Esposa y Puta, tres personas en una mujer, pero las tres *mujeres*. Esta triple apariencia de la Mujer es percibida también por Evodio como criado y particularmente desde el árbol donde la contempla. En sus fantasías sexuales, donde el sueño adquiere las dimensiones de la realidad, Evodio percibe a la puta. El chofer -que poco a poco va perdiendo la razón a causa de las sirenas que escucha, pero con toda seguridad también porque la misma María Inés le ofrece constantemente lo «incomprensible» (cfr.CI-II,293)- sueña que María Inés se encontraba en casa de Matilde, aunque esta última no estaba, sino que más bien María Inés destacaba «con una absoluta nitidez y una minuciosa precisión» como si estuviera en *otra parte* (CI-II,293). Es en esta fantasía donde Evodio, sin racionalizarlo, advierte la apariencia de María Inés como Puta: «conocía sus obligaciones en la casa» (frase ambigua, pues la mujer cumple sus obligaciones como esposa y madre, y la palabra «casa» interviene en una doble realidad: la casa de María Inés y la casa de citas en la fantasía de Evodio). María Inés

Estaba allí para ofrecerse y obedecer a todo el que quisiera tomarla. Su voluntad de mostrarse era absolutamente desvergonzada y ponía en su belleza una fuerza brutal y descarnada que parecía descender desde algún lado hasta ella y convertía la castidad en procacidad y la pureza en sensualidad [...] Ella era una puta, pero porque la puta podía mostrarse en lo que todo el cuerpo, en lo que toda la cara, en lo que toda la expresión y la actitud de ella afirmaban, afirmaba un misterio abierto e impenetrable (CI-II,294,295).

Es bajo la imagen de puta como Evodio en realidad la desea, de ahí que la imagine como tal. De ahí también que el chofer se convierta en instrumento de la violencia *contra el* esposo, acto tras el cual con seguridad pierde todo recuerdo de su persona (cfr.CI-II,483).

No obstante lo anterior, María Inés no puede dejar de poseer una triple apariencia que a su vez es múltiple, como ocurre con Mariana. Debe subrayarse que la novela se inicia con un monólogo de Esteban en que éste evoca el recuerdo de un triángulo (o trinidad): Anselmo, Esteban y Mariana: «Era ser tres otra vez, sin nadie en el centro, ni siquiera Mariana. Una pura relación sin centro» (CI-I,21). Más adelante se reitera esta imagen: «los tres éramos uno» (CI-I,24).

En *Roberte esta noche* Octave supone que Roberte llega a reproducir las relaciones con tres individuos. De ese modo, son tres imágenes diferentes de ella: las que cada quien se formó de la mujer. Son, entonces, tres personas de Roberte, pero, a diferencia de la trinidad cristiana, no tienen la misma esencia porque la trinidad de Roberte es exterior, por lo que las tres Roberte

son accidentales,⁶³ lo cual no ocurre con Mariana-María Inés en la *imaginación* de fray Alberto. Y es que en la vida la hipóstasis no es posible porque ésta negaría el cuerpo de cada persona. «En vida -dice García Ponce parafraseando a Klossowski- la hipóstasis sólo es posible cuando el alma se sale de su cuerpo, lo deja actuar por sí mismo, mediante la posesión o el éxtasis» (TP,25). En otra obra, *La vocación suspendida*, Klossowski también toca este tema. Jérôme se pregunta «si después que el Hijo de Dios ha apaciguado la cólera del Padre, se necesita ahora que la Madre de Jesús intervenga para apaciguar la cólera del Hijo...»,⁶⁴ visión, como puede advertirse, próxima al gnosticismo porque incluye el elemento femenino como parte fundamental de la trinidad. En cuanto a la triple personalidad de la divinidad, no olvidemos tampoco la hipóstasis de Plotino, conformada por las tres sustancias inteligibles: lo Uno, la Inteligencia y el Alma del Mundo, y para quien el Uno origina *por contemplación* a la segunda hipóstasis (la Inteligencia). Tampoco olvidemos otras trinitades, mucho más antiguas: la *Trimurti* del hinduismo, conformada por tres dioses que son Uno: Creador (*Brahma*), Preservador (*Visnu*) y destructor (*Siva*), cada uno con su esencial pareja o aspecto *femenino* o *sakti*, y la todavía más antigua trinidad egipcia, conformada por el Sol de la mañana, el del mediodía y el de la tarde, que son *uno solo*: «Yo soy Khepri por la mañana, Ra al mediodía y Atum por la tarde».⁶⁵ Estas trinitades que, como la cristiana o la de García Ponce representada en la figura de María Inés (y, virtualmente, en Inmaculada, ya que ésta contrae matrimonio al final de la novela), no deja de ser unión o suma de contrarios que se asocia con la anulación de la identidad personal para acceder a lo que yo llamaría una totalidad en puntos suspensivos, abierta, ilimitada, indeterminada, donde la ausencia de verdad la simplifica y a su vez aniquila la discontinuidad de la realidad, de la materia. Las personas o personalidades hipostasiadas han obsesionado de tal modo a García Ponce que en uno de sus textos más recientes sugiere que esta hipóstasis trinitaria se da también en el mismo acto de la contemplación de la obra artística por parte del artista-espectador de su propio cuadro, en el que él mismo aparece como modelo: «Las tres personas que forman el dios [...] son: el modelo, el espectador que se mira a sí mismo y la artista» (ISA,6). Al escribir sobre *El Baphomet*, llega a la conclusión de que «Valentine de Saint-Vit, Te-

⁶³.- Ofr. P. Klossowski: *Roberto esta noche*, p. 40.

⁶⁴.- *La vocación suspendida*, p. 56.

⁶⁵.- Citado por Franco Cimmino: *Vida cotidiana de los egipcios*, p. 64.

resa y Roberte son tres personas distintas y son la misma» (ESF,73,74). Lo mismo ocurre con los distintos hombres que aparecen en la obra de Klossowski porque se ha creado, como ya lo hemos advertido, *la divinidad de la repetición y del olvido*. El mismo García Ponce ha confesado que nunca o pocas veces relea sus libros una vez publicados: los olvida: «Quizá por releerme poco sea tan repetitivo».⁶⁶

El Eterno Retorno de lo Mismo es esa totalidad abierta, sin fin, que produce uniones hipostáticas; esa errancia en la que un centro puede aparecer de distintas formas. Leamos con atención un poema gnóstico de los primeros siglos de nuestra era, descubierto en Nag Hammadi. Se titula *Truena, mente perfecta*:

Yo soy la primera y la última. Soy la honrada y la escarnecida. Soy la puta y la santa. Soy la esposa y la virgen. Soy (la madre) y la hija... Soy aquella cuya boda es grande y no he tomado esposo... Soy conocimiento e ignorancia... Soy desvergonzada; estoy avergonzada. Soy fuerza y soy temor... Soy necia y soy sabia... Yo no tengo Dios y soy una cuyo Dios es grande.⁶⁷

Como hemos visto en "Fenomenología de la Mujer", este cúmulo de contradicciones, que nos otorga la idea de absoluto o totalidad alógica, asistemática, abierta, *que no supera las disyunciones* en tanto Eterno Retorno, es rasgo de la Mujer (siempre símbolo del Arte y de la vida) en García Ponce. Comparemos ahora *Truena, mente perfecta*, donde se nos otorga la revelación de un poder femenino, de la Mujer como una poderosa metáfora, como un mito, con el siguiente pasaje de *Crónica...*, en el que también es evidente la revelación del poder femenino:

la posibilidad de ser Mariana y además algo o alguien diferente a lo que se cree, se supone o se asume que es Mariana, es lo que define a Mariana, tan inmediata e intocable, tan inocente y culpable, tan disponible y aparte, tan precisa e incierta, tan temporal y fuera del tiempo, tan dueña de su imagen y víctima de su calidad de imagen, tan previsible e inesperada, tan sumisa e independiente, tan solitaria y poderosa, tan débil e indestructible, tan precisa e indefinida, que esa suma de contradicciones crean una perfección única que encierra todo y anula toda posibilidad de sentido (CI-I, 164)

No hay identidad fija, sino «imágenes múltiples de una sola imagen inalcanzable» (CI-I,34). Mariana es «lo invisible, cambiante e inapresable como el mundo» (CI-I,101), una neutralidad impenetrable que anula el tiempo y convierte lo discontinuo en continuidad (cfr.CI-I,119) y que se afirma negándose. Lo mismo ocurre con Paloma, quien posee «ese doble carácter que

⁶⁶.- Javier Aranda Luna: *op. cit.*, p. 26.

⁶⁷.- Citado por Elaine Pagels: *op. cit.*, p. 100.

muestra al mismo tiempo la inocencia y la malicia, la verdad y la mentira, la unión y la separación, la entrega y el despegue, nunca he buscado otra cosa que ese doble carácter de la apariencia» (DA,209). Lo mismo sucede con Inmaculada, quien llega a arañar a Amulfo de un modo agresivo y quien es comparada desde el principio con un lince (cfr.1.7). De Beatrice, en *La invitación*, se llega a decir que se ha convertido «en todas las posibilidades» (INV,113). En el cuento "Descripciones" se dice de María: «en ella lo sensual era espiritual y lo espiritual sensual. La sensualidad y la espiritualidad formaban esa totalidad llamada María con mucho de ángel y mucho de demonio. ¿Pero quién sabe lo que es un ángel o lo que es un demonio en estos tiempos sin fe?» (CC,422). Al referirse a un personaje de Klossowski, dice García Ponce: «El desen ha convertido el cuerpo de Roberte en el escenario en el que se manifiesta la vida. Guardando en su seno todas las contradicciones, inocente y culpable, tierno y cruel, procaz y delicado, seductor, espléndido, imponente en su magnificencia, ese cuerpo se abre al infinito» (TP,162), y más adelante agrega: «Como en un cruce de caminos, encrucijada mágica, en ella se reúnen todas las contradicciones» (TP,179). Pero incluso ya desde antes, en un texto fechado en 1965, sobre la película *Tajimara*, de Juan José Gurrola (basada en el cuento homónimo de García Ponce), el escritor se refiere a la presencia de una de las actrices, Pixie Hopkin, como una «presencia maravillosa, inocente y culpable al mismo tiempo, llena de misterio y verdad» (T,142). Por todo lo anterior, no coincido con Deleuze y Guattari cuando afirman que el Edipo freudiano como estructura es la trinidad cristiana,⁶⁸ pues, como hemos visto, en esta trinidad resulta que el Padre es el Hijo y es el Espíritu: hipóstasis. Estructuralmente corresponde al ejemplo que los mismos Deleuze y Guattari toman de Nijinsky, y que podemos asociar a las citas anteriores sobre la «puta y la serita» y sobre Mariana: «Soy Apis, soy un egipcio, un indio piel roja, un negro, un nicho, un japonés, un extranjero, un desconocido, soy el pájaro del mar y el que sobrevuela la tierra firme, soy el árbol de Tolstoi».⁶⁹ Por su parte, en un texto sobre Venecia que indiscutiblemente se halla en la misma línea que los anteriores, Sergio Pitlor escribe:

Cada uno de nosotros es todos los hombres. ¡He sido, parece proclamar el protagonista, Otelo y también Yago y también el pañuelo perdido de Desdémona! ¡Soy mi abuelo y quienes serán mis nietos! ¡Soy la vasta piedra que cimienta estas maravillas y también soy sus cúpulas y estípites! ¡Soy un mancebo y un caballo y un trozo de bronce que representa un

⁶⁸ .- Cfr. *El Antiedipo*, p. 88.

⁶⁹ .- Citado por Deleuze y Guattari: *op. cit.*, 83.

caballo! ¡Todo es todas las cosas!⁷⁰

Pierre Klossowski también ha hecho hincapié en estas paradojas. Baste un ejemplo. En su obra *El baño de Diana*, el cuerpo de la diosa aparece «tanto palpable como inviolado; pero tanto violable como casto» porque a su impasibilidad se ha unido la «pasibilidad del demonio» y así se han comunicado los «idiomas dianosos y demoniacos». ⁷¹ Muchos otros pasajes pueden citarse -tanto de García Ponce como de Klossowski- de esta visión en la que, como ya se había indicado -aunque desde otra perspectiva- Mujer, Arte, Vida, pero también contradicción, cambio, multiplicidad, impersonalidad, totalidad, apertura, contemplación, revelación, rito e inocencia son términos asociados y hasta intercambiables.

Para Mircea Eliade, la conciliación de los opuestos o la totalización de los fragmentos manifiestan la insatisfacción del hombre por su condición, por sentirse separado -Bataille diría "discontinuo"- de algo, que puede ser un estado atemporal.⁷² Para García Ponce el Arte logra esta unidad. La concepción del Ser como siempre abierta conciliación de contrarios -conciliación de lo mismo y de lo otro- es ya explícita en el *Upanishad* que Octavio Paz cita en el siguiente pasaje de *El arco y la lira*:

El pensamiento oriental no ha padecido este horror a lo «otro», a lo que es y no es al mismo tiempo. El mundo occidental es el del «esto o aquello»; el oriental, el del «esto y aquello», y aun el de «esto es aquello». Ya en el más antiguo *Upanishad* se afirma sin reticencias el principio de identidad de contrarios: «Tú eres mujer. Tú eres hombre. Tú eres el muchacho y también la doncella. Tú, como un viejo, te apoyas en un cayado... Tú eres el pájaro azul oscuro y el verde de ojos rojos... Tú eres las estaciones y los mares». ⁷³

La diferencia es que el mundo de García Ponce, como el de Nietzsche, Klossowski y tantos otros, es un mundo donde -siempre es importante reiterarlo- la vida carece de centro y de dirección definida; mundo «sin fe» que sólo se salva en el Eterno Retorno o en la representación, mientras que los gnósticos, tántricos o adeptos a los *Upanishads*, persiguen fines metafísicos. Esto, sin embargo, no aleja a García Ponce de la religiosidad que implica la contemplación del Arte. Mariana, María Inés, Paloma, Inmaculada... son como la misma vida en toda su unidad y movimiento perpetuo. La vida es seductora, como ellas, pero también negativa, contradictoria y cruel. En los tres personajes femeninos se unen y asocian la densidad de la materia y el espíritu.

⁷⁰ - S. Pitol: *El arte de la fuga*, p. 29.

⁷¹ - *El baño de Diana*, p. 33.

⁷² - Cfr. M. Eliade: *Mefistófeles y el andrógino*, p. 155.

⁷³ - *El arco y la lira. Op. cit.*, p. 117.

intangibles, la gravedad y la ligereza, la promiscuidad y la pureza, el centro y los contornos; estos últimos representados por aquellos que se comunican con cada una de las tres mujeres para obtener la ilusión de una fugaz perpetuidad en el centro, sin perderse en la crueldad del azaroso movimiento de la energía vital. Pero ellas -Mariana, Paloma, Inmaculada-, como centros de atracción y de deseo, como primeros motores inmóviles, buscan la eternidad del *placer* donde todo deseo y movimiento que ha conducido hacia él termina por anularse para reiniciarse nuevamente en el ritual precedido y originado por el recuerdo de ese placer. Hay un contradictorio deseo de cambio e inmovilidad para anular el deseo una vez que éste se ha cumplido, y también, como en las orgías místicas de la antigüedad, una constante *sublimación del deseo*.

La anulación de la identidad -pluralidad-, con la que ya no se distingue el sujeto del objeto, en la que ya no existe la separación de los contrarios porque éstos se encuentran fusionados, se convierte en un luminoso placer que nos remite a la edad de oro, al paraíso terrenal, a lo absoluto, al Nirvana, pero también al mito del andrógino, ya que en ninguna de las anteriores metáforas hay diferenciación: todo es pureza, unidad, armonía; ni siquiera subsiste el equilibrio de contrarios, puesto que todo se ha reducido al Uno. Un texto atribuido a Simón Mago afirma lo siguiente: «Considerad que el Paraíso es el vientre; porque las Escrituras nos enseñan que esta es una asunción verdadera cuando dicen: "Yo soy El que te formó en el vientre de tu madre" (Isaías,44,2) ... Moisés ... empleando una alegoría, había declarado que el Paraíso era el vientre ... y el Edén, la placenta».⁷⁴ La palabra "placenta" se encuentra etimológicamente relacionada con "placer". Precisamente en el vientre no existe la diferenciación entre el sujeto y el objeto; dicha diferenciación se presenta cuando el ser humano toma conciencia de su yo, de su identidad e individualidad con respecto a la exterioridad, a la *otredad*. La búsqueda de unidad es la búsqueda de totalidad. Dice Aldous Huxley: «¡Cuán significativo es el que, en los idiomas indoeuropeos, como lo señaló Darmstefer, la raíz que significa «dos» indique daño! El prefijo griego dys (como en dispepsia) y el latino dis (como en disgusto) son ambos derivados de «duo».⁷⁵ En el "Evangelio de Tomás" Jesús dice a sus discípulos, entre otras cosas, que entrarán al Reino de los Cielos «Cuando hagáis de los dos uno, y cuando hagáis el interior como el

⁷⁴.- Citado por Elaine Pagels: *op. cit.*, p. 96.

⁷⁵.- *Op. cit.*, p. 23.

exterior y el exterior como el interior, y lo de arriba como lo de abajo, y cuando hagáis al hombre y a la mujer una cosa y la misma, de manera que el hombre no sea hombre, y la mujer no sea mujer». ⁷⁶ En el mismo texto, Jesús dice: «El que beba de mi boca llegará a ser como yo. Yo mismo llegaré a ser él y las cosas que están ocultas le serán reveladas». ⁷⁷ La dualidad indica separación, división, y contribuye a reafirmar el yo frente al otro. Esto llega a ocurrir en el matrimonio, donde la pareja egoísta se pertenece a sí misma y la mujer es sólo mujer para el marido, y viceversa. En el campo del matrimonio hay una disociación con el exterior, cosa que no ocurre con la prostitución, donde esta disociación es anulada y provoca la unidad (la totalidad) con lo exterior. En García Ponce, sin embargo, tampoco existe la unidad como prurito, pues la pluralidad de identidades es propio de la ausencia de un centro implicado en la unidad. La vida es múltiple. En García Ponce lo múltiple expulsa al concepto de "Uno" para prostituir la identidad en el seno de la inocente impersonalidad. En su diario, fray Alberto mantiene una postura herética al afirmar: «la divinidad que se me ofrece niega lo Uno y afirma lo Múltiple» (CI-II,339).

En el capítulo anterior me referí a la prostitución sagrada en India y en Babilonia (las *hieródulas*). Sabemos también que "paloma" puede significar prostituta, pero a la vez ha sido un símbolo de inocencia, como se afirma en el "Evangelio de Tomás", donde Jesús le dice a sus discípulos: «sed tan sabios como las serpientes, y tan inocentes como las palomas», ⁷⁸ aseveración un tanto distinta en el "Evangelio" de Mateo, 10, 16: «Mirad que yo os envío como ovejas en medio de lobos. Sed, pues, prudentes como las serpientes, y sencillos como las palomas». ⁷⁹

Con su inocencia, sencillez y prudencia en tanto que *saben* cómo no exponerse ante los "lobos", sino estar con quienes hallarán el placer; con su disponibilidad sexual y exhibicionismo, con su ausencia de verdad y su alogicidad, los principales personajes femeninos de García Ponce, la Mujer en sí, representan en parte lo que la Gran Prostituta para algunas sectas gnósticas libertinas. Digo "en parte" porque el Arte es ausencia de centro, mientras que los gnósticos (y también los tántricos) sí creen en un centro. Mariana, Paloma e Inmaculada pueden ser consideradas como prostitutas "errantes sin fin" por cualquier lector o incluso por ellas mismas.

⁷⁶ - "Evangelio de Tomás", 22, en: C. Vidal Manzanares: *op. cit.*, p. 68.

⁷⁷ - "Evangelio de Tomás", 108, en: *ibid.*, p. 78.

⁷⁸ - "Evangelio de Tomás", 39, en: *ibid.*, p. 70.

⁷⁹ - "Evangelio según San Mateo", en: *Biblia de Jerusalén*, p. 1483.

Fray Alberto, colocándose en la posición de algún maestro gnóstico, relaciona dicha prostitución con la divinidad como impersonalidad: «Hay una relación secreta entre la prostitución, en tanto disolución de la identidad como respeto por sí mismo, y la divinidad» (CI-II,89), aseveración que nos vuelve a remitir a las antiguas *hieródulas*, pero también a una divinidad griega: la abierta y prostituida Afrodita, arquetipo⁸⁰ de la belleza que irradia sensualidad. Esta diosa es la contraposición y antítesis de la divinidad exclusiva de la institución del matrimonio, que García Ponce hace fracasar en sus novelas. Por ello lo arquetípico en este escritor es lo Abierto y se realiza en la obstinada repetición en el seno del Arte, donde se recupera la vida más allá de la temporalidad y de la contingencia: «Sólo lo que es arquetípico -dice García Ponce- nos pertenece desde siempre y se repite una y otra vez para asegurar nuestra continuidad» (CRU,56).

En *De anima* Paloma es amante de Gilberto, pero ya no se percibe al hombre que no la dejaba ser, su ex esposo Armando, quien quería fijarla en sentido unívoco, anular sus contradicciones con los celos, crear y tener derecho exclusivo sobre una "ella" cerrada para él.

Esta postura, congruente con la *transgresión*, es también congruente con el gnosticismo, donde «el sexo ocupa un lugar preferente en sus descripciones míticas o en las metáforas e incluso, a veces, adquiere formas exageradas y obsesivas. No obstante, esta obsesión acompaña a una doctrina francamente ascética y, si la sexualidad aparece con frecuencia, es porque se la rechaza por contribuir, mediante la procreación, a traer al mundo nuevos hombres y a aprisionar al espíritu en la materia»,⁸¹ de ahí que muchas sectas gnósticas hayan rechazado categóricamente la institución del matrimonio y practicado el coito interrumpido, alejándose así de la tradición judaica, que mira la fertilidad y, por consiguiente, la obtención de frutos, como el fin más elevado y noble de todas las acciones humanas y, por el contrario, condena a toda costa la esterilidad, a la que asocia con la muerte. Tanto en García Ponce como en la tradición gnóstica, el placer sexual aparece sin sus consecuencias, sin procreación: hay un rechazo del matrimonio o el fracaso contundente de la pareja de esposos.

En *Crónica...* fray Alberto reitera su idea de la mujer como la Gran Prostituta, misma que, por

⁸⁰.- No utilizo este término en el sentido de Jung, cuya teoría del Inconsciente colectivo ha sido muy cuestionada, sino simplemente como un modelo ideal arcaico y, al contrario de Jung, no necesariamente heredado o producto de un supuesto «inconsciente colectivo».

⁸¹.- Paul Poupard (dirección): *op. cit.*, p. 684.

definición, no pertenece a nadie y, por tanto, no está casada con nadie. Esta Gran Prostituta

En el principio del cristianismo tenía un importante papel en algunas sectas gnósticas. Esa posibilidad se perdió. Pero el cristianismo y la mujer, la eterna princesa lejana, idéntica a la Gran Prostituta, del amor cortés en los poetas, son las dos grandes creaciones de nuestra civilización. Las dos representan la aparición de la otredad (CI-II, 180).

En *De ánima*, afirma Gilberto: «Para muchos Paloma debe ser simplemente una puta. Lo que también es cierto» (DA, 186). En *Inmaculada...* ocurre lo mismo, pero con otros escenarios, otro argumento, otros personajes.

Los cátaros de la Edad Media le rendían culto a la mujer mediante la sublimación de Eros. Gran influencia tuvieron en la poesía trovadoresca y en el llamado "amor cortés". La Dama era el motor del héroe, la que lo impulsaba y le daba sentido a todas sus acciones. El romanticismo supo retomar esta sublimación de Eros, analizada, entre otros autores, por Roland Barthes en *Fragmentos de un discurso amoroso*. En el capítulo anterior también se mencionó al místico sufí Ibn Arabi (siglo XIII), quien le rendía culto a Nizam, mujer-alegoría de Dios.

Mucho más asociada con la narrativa de García Ponce -y en particular con los personajes femeninos que nos ocupan- es lo que simbolizaba la prostitución para una parte de las sectas gnósticas, en las que cada mujer -explica Jacques Lacarrière- «era un pedazo de la Mujer [...] original y cada uno se unía, en el transcurso de las orgías, a la mujer y no a una mujer. Todo está contenido en esta diferencia; si los gnósticos pudieron, a la vez, alabar al sexo y rechazar el amor como un sentimiento, si llegaron a disociar total y radicalmente estos dos terrenos, es porque todo su poder de amor, de fusión, de identificación, estaba dirigido hacia el verdadero Dios, el reino lejano que sólo la mujer podía ayudarles a tocar y a alcanzar con ellos».⁸²

Como ya se había mencionado, en *Crónica...* el discurso religioso o, con más precisión, teológico, se alterna y contrapone con el psicoanalítico. Dos personajes: fray Alberto y el doctor Raygadas, tendrán dos visiones de Mariana-Maria Inés. El primero halla la no-explicación en el seno del misterio inefable cuya aparición lo remonta al gnosticismo. El segundo, en cambio, busca una explicación racional de la multiplicidad de personalidades de la mujer. María Inés le confiesa al psicoanalista: «Mi cuerpo no era mío, pero todo giraba a mi alrededor. Era una pura luminosidad. No. Era la luz, igual que el de Mariana cuando la vi salir de casa de Esteban» (CI-

⁸².- Jacques Lacarrière: *op. cit.*, p. 77. Subrayado mío.

II,120. Subrayado mfo). Más adelante, el narrador nos revela que Esteban, el fotógrafo, ya no busca a Mariana ni en los vestigios ni en las imágenes: «En ese momento Mariana es para él una pura y *suprema luminosidad* cuya intensidad está muy cerca de lograr que se abra la realidad y la luminosidad se convierta en presencia» (CI-II,181. Subrayado mfo). La contemplación del artista requiere de luz y es sintomático que el ojo, para ciertos gnósticos, no sólo reproduzca el diseño del universo, sino que también sea la única abertura del cuerpo que viva gracias a la luz, al contrario de lo que ocurre con la boca o el ano.⁶³ No deja de ser interesante que el objeto contemplado por el fotógrafo (Mariana) se convierta en la luz misma.

Todo esto nos lleva a la ya analizada concepción gnóstica del alma humana como partícula de luz apresada en la materia, pero también a la interpretación de Garofa Ponce del cuadro de Balthus titulado *El cuarto* como un mito del origen, cuando se unen el espíritu y la materia, la luz y la oscuridad: «Nace la vida y ella es seductora y al mismo tiempo negativa y terrible por su misma capacidad de seducción. En ese cuadro se nos cuenta "el principio"» (BAL,29). Es precisamente el mal, una figura «perversa por indeterminada» -pues no se sabe si es mujer, niño, andrógino o monstruo- la que abre la cortina para dejar entrar la luz y así mostrar el cuerpo de la Mujer, como la figura perversa y monstruosa de Arnulfo en *Inmaculada...* introduce el caos al mostrar a la Mujer para utilizarla como objeto de intercambio comercial. Tanto la mujer-niña de Balthus como Arnulfo hacen culpable a la luz, que así se muestra y vulgariza. Pero no sólo ellos: también el narrador como demiurgo malvado. Leemos en el cuento "Rilo": que los dos cuerpos en la cama son «revelados por la luz de la lámpara» que Lilita no apagó (CC,331).

En sus orígenes, la luz se encuentra más allá de toda la materia y por ello posee el don de hacer visible las presencias: la luz hace aparecer lo que antes era invisible, pero en exceso puede cegar. Es conocido que el simbolismo de la luz ha sido utilizado y reiterado por todas las religiones y se contrapone con las sombras o la oscuridad. Ello no es casual y no tenemos que remitirnos a ninguna teoría psicoanalítica o junguiana para explicarlo. Las sombras -es necesario insistir en esto- ocultan las apariencias; la luz las revelan, les confieren un cuerpo, una identidad, una tangibilidad. Hacer visible lo invisible -iluminar- es prurito del Arte para Garofa Ponce. En cuanto a las religiones, la misma palabra Dios (del latín *deus*) se halla etimológicamente

⁶³.- Cfr. *ibid.*, p. 32.

vinculada con *días*, *día*. En sánscrito, *deva*, dios, significa "el brillante", y se relaciona con el latín *dēus* y con el griego *Zeus*. También en sánscrito, "buda" es el hombre que ha alcanzado la "iluminación". El *Fiat Lux* del Génesis es la ordenación del caos y, para San Juan (evangelista), la luz se identifica con el Logos. En Grecia, la luz es expresión de las fuerzas fecundadoras uránicas, *celestiales*. San Juan de la Cruz es -dice Ramón Xirau- «un poeta luminoso y más que luminoso, ardiente por contacto de Amor. Noche y luz se confabulan en unidad de visión: "Que es la tenebrosa nube / que a la noche esclarecía". Pero, más auténticamente, la luz triunfa en el centro mismo de las tinieblas "más cierto que la luz del mediodía"». ⁸⁴ Si las tinieblas simbolizan tradicionalmente el caos, la orgía y la disgregación de la personalidad, ⁸⁵ en la unidad se tocan y confunden con la luz. En *El nombre olvidado*, la mujer de M., que lo ha engañado «con tantos, tantos, que no eran ninguno» llega a ser descrita como luz: «su presencia tenía una realidad que la cubría de luz y se imponía sobre él con todo el horror de su pureza» (NB,460,461). En *Crónica...* ocurre lo mismo. Mariana ha sido descrita como «luz» por Esteban. Pero también el doctor Raygadas, a solas, afirma en su opúsculo sobre María Inés:

Puedo decir [...] que al llamarse a sí misma "puta" y manifestar su aceptación y su placer ante el reconocimiento de esa condición, su rostro tenía una *Impida hermosura*, algo a lo que quizás podría llamar *beatitud*, semejante a la que yo recordaba ver aparecer en ese rostro, sin que la paciente se diera cuenta de ello, cuando, al iniciarse el tratamiento, me comunicó el sueño recurrente durante su infancia en el que era conducida de arriba abajo, desde un árbol hasta el piso, dentro de un cesto, como un animal o un objeto (CI-II,149-150. Subrayado mío).

El doctor desciende de las abstracciones racionalistas y contempla las apariencias, la *beatitud* y hermosura de la Mujer que siente el placer de entregarse.

Pasemos ahora a una interpretación pseudotántrica de las creaciones más representativas de García Ponce.

-iii-

Consciente de las coincidencias con el gnosticismo de una buena parte de los ingredientes místicos de su obra, el autor yucateco no ha hecho explícitas sus quizás insospechadas coincidencias con el tantrismo. Muchos textos gnósticos, como el "Evangelio de Felipe", que, como

⁸⁴. - Ramón Xirau: *op. cit.*, p. 45.

⁸⁵. - Cfr. Mircea Eliade: *Mefistófeles y el andrógino*, p. 265.

hemos visto, habla del *misterio* de la cámara nupcial, se asemejan a ciertas posturas del tantrismo, que, desde sus orígenes, fue heterodoxo, *diliberadamente transgresor de las normas* y proponía una mística que no excluía ni al cuerpo ni al sexo y en la que el centro es la Mujer.

La narrativa de García Ponce contiene elementos tántricos. Ello no es gratuito; hay investigaciones que han demostrado que el tantrismo "viajó" a Europa e influyó en diversas herejías cristianas, sobre todo en la de los llamados "alumbrados", que despreciaban la autoridad eclesiástica y se inspiraban en la "luz interior". En *La llama doble*, Octavio Paz alude al gnosticismo y al tantrismo, pero no ahonda en sus respectivas consecuencias culturales en materia de amor y erotismo occidentales. Y es que a fines del siglo XX, en medio de una globalización que debe incluir el ámbito cultural, resulta imprescindible un estudio más completo de las asociaciones filosóficas y religiosas entre culturas que tuvieron un contacto durante más de 2000 años, y que las investigaciones revelan. Me refiero precisamente a los nexos entre Oriente y Occidente. En el siglo XIX se descubrió el *Elenchos*, también conocido como *Philosophoumena*, atribuido erróneamente a Hipólito. Se trata de un texto más o menos del año 230, en el que se describe una gran cantidad de religiones -incluyendo la de los brahmanes de la India y la de los druidas celtas-, astrólogos, magos y filosofías de diversa índole. La segunda parte de este tratado, por cierto, está dedicada a un análisis de las doctrinas gnósticas. Lo interesante es que, según el indólogo y sanscritista francés Jean Filliozat, el texto del pseudo-Hipólito revela detalles exactos sobre los brahmanes,⁶⁶ lo que implica que no sólo hubo intercambios comerciales entre India y Occidente, sino también culturales. Estos intercambios, sin embargo, ocurrieron ya desde antes de la llegada de Alejandro Magno al norte de la India en el siglo III a.C. Michel Mourre menciona una serie de leyendas griegas que aseguraban que Pitágoras, Demócrito y Aristóteles habían viajado a la India y allí habían recibido sus doctrinas de los sabios de aquella región, aunque, si bien, como afirma el mismo Mourre, estas leyendas pudieron haber sido verdad simbólicamente, ellas dejan ver el prestigio de Oriente a los ojos griegos.⁶⁷ Aristógenes, filósofo y musicólogo griego, cuenta que un hindú que frecuentaba a Sócrates «le dijo un día que perdía el tiempo queriendo comprender al hombre, ya que, según el filósofo hindú, es imposible, sin antes cono-

⁶⁶.- Cfr. Jean Doresse: *op. cit.*, p. 6.

⁶⁷.- Cfr. *Les religions et les philosophies d'Asie*, p. 397.

cer a Dios. El relato de Aristógenes lo recogió a su vez Pánfilo Eusebio, obispo de Cesárea (268-338) en su *Preparación evangélica*; por su parte, Filóstrates, en su *Vida de Apolonio de Tiana* hace decir a un hindú llamado Iarchas «que todo conocimiento depende de *sí mismo* y que conocerse a sí mismo es saberse Dios».⁸⁸ Las investigaciones de los indólogos han revelado que lo que en estas fuentes dicen los personajes hindúes se adecuaba totalmente al pensamiento e ideas del hinduismo, lo que implica que en Grecia se tuvo conocimiento de éste. Las ideas de los griegos eran diferentes: para ellos, al igual que Protágoras, el hombre era la medida de todas las cosas. Si Aristógenes escribió en la época en que Alejandro invadía la India, ¿cómo pudo inventar a un hindú diciendo ideas propias de su lugar de origen?

Antes de acercarnos a los elementos tántricos que indirectamente aparecen en la narrativa que nos ocupa, empecemos por aclarar que las relaciones entre la India y Occidente se dio antes de Alejandro Magno a través de la corte de los reyes persas y de las rutas comerciales, y luego se acentuó en Alejandría, que era el paso de ida y vuelta a la India. Durante el siglo V a.C. algunas mercancías de Oriente como el arroz, el sándalo y los pavos reales «se conocían por sus nombres hindúes entre los griegos y otros pueblos del Mediterráneo».⁸⁹ Que hubo griegos que visitaron la India e hindúes Grecia es algo comprobado históricamente, pese al tradicionalismo de algunos profesores eurocentristas. Apolonio de Tiana, por ejemplo, viajó a la India y relató las maravillas de esa nación y de los brahmanes.⁹⁰ Esto es importante, pues muchas ideas y concepciones del mundo viajan y existen indudables elementos orientales en las religiones y filosofías occidentales. Afirma la orientalista Ludwika Jarocka:

al mismo tiempo que Alejandría concentraba en su puerto las riquezas materiales de la India, también se reunían en ella los sabios y eruditos de toda la región del Mediterráneo, ya que en ella se podían estudiar las ideas y las filosofías de Oriente. Por ejemplo, en Alejandría se podía indagar acerca del budismo, ya que los budistas establecieron en esa ciudad, que llamaba Alasandavihara, un floreciente convento. También se podía entrar en contacto con filósofos hinduistas, pues a la zaga de los budistas llegaron a Alejandría los brahmanes cuya colonia prosperó debido a que eran muy respetados por la vida sencilla y apartada que llevaban.⁹¹

También está comprobado que Hispania tuvo contacto con la India durante la época en que

⁸⁸ - Ludwika Jarocka: "La comunicación entre la India y Occidente antes y después de Alejandro", p.41.

⁸⁹ - *Ibid.*, p. 35.

⁹⁰ - Cfr. Ioan P. Couliano: *op. cit.*, p. 96.

⁹¹ - Ludwika Jarocka: *op. cit.*, p. 46.

pertenebió al Imperio Romano. Posteriormente, los árabes dominaron simultáneamente diversas regiones de España y de la India (de donde tomaron el cero y el sistema decimal, el ajedrez y el *Callia e Digna*, entre otras muchas cosas, y las llevaron a Persia y al Occidente). Todo esto viene a colación porque muchos principios orientales persistieron en algunas sectas consideradas como heréticas. Por ejemplo, en la Hispania romana existieron los "agápetas" a mediados del siglo IV. Ellos practicaban el acto sexual como un ritual sagrado. Los priscilianistas, por su parte, transgredían la ortodoxia católica y daban a las mujeres una importancia total. De igual forma, los erróneamente llamados "begardos", cuyos procesos tuvieron lugar cuando el reino de Granada era aún árabe, insistían en que Dios puede verse dentro de uno mismo y que el acto sexual es ilícito y natural. Estas tres sectas poseen sorprendentes coincidencias con el tantrismo.⁹² Pero son los "alumbrados" del siglo XVI, que florecieron en España y Nueva España, y de quienes se tienen más datos, los que mayores coincidencias muestran con el tantrismo, si bien puede ser posible que los "alumbrados" provengan de los "agápetas", cuyo fundador, Marco, se educó en Alejandría e influyó en Prisciliano, quien a su vez prolongó sus creencias.

En su libro *Tantrismo hindú y proteico*, el indólogo Juan Miguel de Mora ha demostrado que, así como hay tantrismo hinduista y budista, también existe un "tantrismo" cristiano: precisamente el de la herejía de los "alumbrados", que no coincidía con ninguna otra herejía ni religión de la época, ni siquiera con los cátaros ni con los principios fundamentales del gnosticismo. De tal manera, a los alumbrados de Toledo se les puede considerar como alumbrados *neotántricos* o *tántricos* cristianos porque los puntos en común son muchos como para pensar sólo en coincidencias, y debemos recordar que por aquella época Portugal tenía colonias en la India y una constante comunicación marítima con ellas, por lo que el paso de ciertas concepciones de Portugal a España era factible. Los alumbrados afirmaban que en el *dexamiento* o éxtasis se alcanzaba tal perfección, que los hombres *ya no podían pecar*, estaban más allá de eso: «Esto reproduce la tesis del *vira* tántrico, el *héroe* que alcanza la comunión con la divinidad y para el cual ya no hay noción del bien o del mal y no cae en uno ni en el otro haga lo que hiciera».⁹³ Y si la base del tantrismo es, como veremos, la transgresión, la violación de las normas, los alum-

92.- Cfr. Juan Miguel de Mora: "Acerca del Tantrismo", pp. 59-69.

93.- J. M. de Mora: *Tantrismo hindú y proteico*, p. 131.

brados de Toledo, como afirma Menéndez y Pelayo, «No tomaban agua bendita ni se hincaban de rodillas, ni veneraban las imágenes ni ofan a los predicadores; llamaban a la Hostia consagrada 'pedazo de masa', a la cruz, 'un palo', y a las genuflexiones 'idolatría'», además de que «Lejos de llorar la pasión de Cristo, hacían todo placer y regocijo en Semana Santa», «Llamaban al acto matrimonial *unión con Dios*» y «para acordarse de nuestra Señora miraban el rostro a una *mujer* en vez de mirar una imagen». ⁹⁴ Los "alumbrados" consideraban que «en una mujer cualquiera se puede ver la divinidad femenina» y que «la unión con Dios, y en santidad, se alcanza mediante el acto sexual entre hombre y mujer». ⁹⁵ En su cuento "Rito", García Ponce convierte a Liliana y a Arturo nada menos que en «servidores de la secreta divinidad cuya forma se muestra en la figura de Liliana» (OC,307). El coito, en el ritual tántrico llamado "de la mano izquierda", consuma un *matrimonio místico* y la mujer es la divinidad misma. Además, tanto los tántricos como los alumbrados afirmaban que no debían leerse los textos sagrados y admiten a la mujer como maestra espiritual o *guru*. ⁹⁶ Por todas estas violaciones a la ortodoxia, los alumbrados españoles, aunque son cristianos, participan de un concepto tántrico de la vida.

Pero vayamos más a fondo en la cuestión del tantrismo para descubrir por qué ciertos elementos de esta heterodoxia son evidentes en la narrativa que nos ocupa.

A pesar de las diferencias que podamos hallar entre ciertas concepciones religiosas, es esencial, tanto en la postura oriental como en la occidental, el desprendimiento o alejamiento del alma de la materia. El hinduismo ortodoxo, el cristianismo ortodoxo y también el gnosticismo proponen una *ascesis* constante, de la que no es recomendable salir *en ningún momento*: «Recordemos que Dios se entrega, Ser Personal, a un ser personal, al hombre; recordemos que la mística no es espontaneidad pura, recordemos que requiere, previamente, de una *disciplina*, una *ascesis*». ⁹⁷ A diferencia de los ortodoxos, tanto los tántricos como los alumbrados practican esa disciplina, pero *salen* de ella y la transgreden porque consideran que el que sabe no puede cometer pecado, ya que posee una experiencia diferente a la del profano. Entonces, para llevar a cabo la transgresión tuvo que haber una disciplina rigurosa antes. En el caso de García Pon-

⁹⁴.- Citado por J. M. de Mora: *Tantrismo hindú y proteico*, p. 131 y 132. La última cursiva es mía.

⁹⁵.- Cfr. J. M. de Mora: "Acerca del Tantrismo", pp. 67-68.

⁹⁶.- Cfr. J. M. de Mora: *Tantrismo hindú y proteico*, p. 132. Cfr. también: de Mora: "Acerca del Tantrismo", p. 66.

⁹⁷.- Ramón Xirau: *op. cit.*, p. 64.

ce, cuya religión es el Arte, la literatura, esta disciplina, esta *ascēsis* tuvo que existir en la persona del artista en el sentido que le otorga Aldous Huxley:

Una elevada realización artística es imposible sin, por lo menos, las formas de mortificación intelectual, emotiva y física apropiadas a la clase de arte que se practica. Además y por encima de esta mortificación, que podríamos llamar profesional, algunos artistas han practicado la clase de anonadamiento de sí mismos que es la precondition indispensable del conocimiento unívoco de la Base divina.⁹⁸

Pensemos en un gran bailarín o en un gran músico: ambos tuvieron que mortificar su cuerpo por medio de una rigurosa disciplina para llegar a dominar la técnica que exige su arte. En el caso del pintor y del escritor que han logrado un estilo propio, tuvo que haber un sacrificio intelectual, una disciplina, una especie de *ascēsis*. Después de tal disciplina, el artista está capacitado -como lo hicieron, por ejemplo, Braque, Picasso, Joyce y muchos otros- para transgredir las normas tradicionales de su arte y lograr algo distinto. Los fotógrafos, pintores y escritores que aparecieron en la narrativa de García Ponce, así como el cineasta en *De anima*, son ya poseedores de una técnica y saben más que el profano. Curiosamente, en el tantrismo -al contrario de lo que ocurre en las religiones ortodoxas-, después de una *ascēsis* rigurosa, después de una disciplina y mortificación física y mental abrumadora, se llega justo a lo contrario: el hombre, liberado de su cuerpo, es, por lo mismo, soberano, libre, está *más allá del bien y del mal* y es capaz de *transgredir* todas las normas establecidas por la ortodoxia civil y religiosa, e incluso por la misma *ascēsis* propuesta y practicada en un principio: es capaz de integrar lo excepcional. Así retornamos a un tema que nos ha ocupado -la transgresión-, pero bajo otra óptica.

El tantrismo es transgresor de una forma deliberada y explícita: no sólo niega el sistema de castas de la India, sino que el practicante que ya sostuvo la disciplina es capaz de comer carne, tomar bebidas alcohólicas y sostener relaciones sexuales de manera ritual e incluso orgiástica; todos estos *rituales* -porque así son percibidos- llegan a ser, en efecto, una violación de la ortodoxia hinduista en su conjunto. A este respecto, es sintomática la siguiente afirmación del «espíritu de la narración» en *Crónica...*: «Parece ser que sólo a través de la *transgresión* se recupera lo sagrado» (CI-II,107. Subrayado mío), afirmación relacionada con la visión de Bataille y de Caillois. Pero el tantrismo, al violar la propia religión, lo sagrado, transgrede la misma transgre-

⁹⁸ - A. Huxley: *op. cit.*, p. 212.

sión. El tantrismo es transgredir incluso en las posiciones sexuales y, de hecho, la menos recomendada es la llamada "del misionero", es decir, el hombre acostado sobre la mujer, que es la posición occidental por excelencia.⁹⁹

Para los inquisidores, los alumbrados eran los que creían que en el *dexaimiento* o éxtasis podían satisfacer libremente sus pasiones y permanecer *impeceables*,¹⁰⁰ inocentes. Tanto los alumbrados como los tántricos se alejaban de la disciplina, la transgredían una vez conquistada su meta, para recuperar lo sagrado en el *dexaimiento*. Afirma Bataille que «los hindúes fundamentan de hecho los ejercicios del tantrismo en la posibilidad de provocar una crisis mística con la ayuda de una excitación sexual. Se trata de elegir una compañera apropiada, joven, bella y de elevada espiritualidad, procurando siempre evitar el espasmo final, y de pasar del abrazo carnal al éxtasis espiritual».¹⁰¹ Como vemos, ya no es un simple acto fisiológico cotidiano, sino un ritual místico. Se trata, efectivamente, de evitar la concepción, pero sin negar el cuerpo y el sexo. Los alumbrados tampoco niegan el cuerpo ni el sexo.

En García Ponce, como en el tantrismo, se accede a lo "Abierto", se vislumbra lo Absoluto no por la vía homogénea u ortodoxa, sino desde la heterodoxia. Ni el tantrismo ni el autor yucateco, como tampoco Bataille, creen en lo inteligible como la totalidad. Al transgredir los límites del saber, el *no-saber*, lo ininteligible, ya no se asocia con el lenguaje, sino con lo *inefable* (el éxtasis místico). En García Ponce el movimiento retrocede: tras el éxtasis -lo que el escritor, aludiendo al gnóstico Carpócrates, asocia con el *culto al orgasmo*-, se retorna al discurso, al lenguaje porque su religión es precisamente el "engaño colorido" y lo interesante en este sentido es que la racionalización del narrador que describe el movimiento que va de lo homogéneo y cotidiano de la realidad racional a lo heterogéneo y extático y de éste al retorno a la realidad ya modificada por el recuerdo de la experiencia, se hace desde lo discursivo, desde el lenguaje racional, y todo lo que empezó en la representación desemboca en ésta. *Crónica...* es también una reflexión en torno al lenguaje de la narración y así cumple una función metaliteraria que sería cuestión de otro análisis.

⁹⁹ - Cfr. André Van Lysebeth: *Tantra. El culto de lo femenino*, p. 231.

¹⁰⁰ - Cfr. A. S. Turberville: *La inquisición española*, p. 133.

¹⁰¹ - *El erotismo*, p. 341.

Entonces García Ponce se aleja del tantrismo, cuyo fin, como veremos, es netamente religioso, pero también se aleja de Bataille, quien llega finalmente al silencio. En cambio, García Ponce coincide con Bataille y con el tantrismo en su postura heterodoxa, y específicamente asocia al autor de *Inmaculada...* con el tantrismo por el culto a la Mujer como *sakti*.

En el tantrismo *sakti* es lo femenino absoluto, la fuerza antagónica al principio masculino-racional-patriarcal de nuestra cultura occidental. Muy posteriores son los textos esotéricos del *Zohar* (siglo XIII), donde la *Shekinah* es la esposa celeste de cada devoto y el mismo vértice de los entes, que incluso está presente en el apareamiento de los cónyuges,¹⁰² por lo que, como *tercero incluido*, espiritualiza la relación. Sin embargo, su papel como espíritu que acompaña al varón puede asociarse a la *Sakti* sólo de manera parcial, pues en el tantrismo toda mujer real porta la *Sakti* y puede así acceder a la espiritualidad a través del sexo. Aquí el misticismo no se da por la imitación de Cristo, como quiere Tomás de Kempis. La unión con la Mujer es la unión con lo desconocido, con lo otro, con el ser total y por ello el tántrico no piensa "es *mi* mujer", pues, unido a la encarnación del espíritu, de *sakti*, «todo su cuerpo se convierte e órgano sexual»¹⁰³ y no sólo el pene, como ocurre en la sexualidad "normal". La mística -el misterio- sexual es llevada más allá de los límites de la cotidianidad homogénea del saber, pero también más allá de la ortodoxia establecida por las instituciones, sean civiles o religiosas. El deseo (*kama*) transgrede los límites porque se ha conocido a sí mismo en la realidad homogénea. Por ello se dirige hacia lo otro. Pero si en el tantrismo se elimina finalmente el deseo y el poder sobre lo otro porque en realidad se accede a la unidad, en García Ponce la ubicuidad del deseo, el intento de síntesis de todas las posibilidades del deseo sexual hacia la Mujer es inacabado: siempre hay un retorno del éxtasis y el deseo se multiplica.

En García Ponce los personajes viven en el deseo sexual inspirado por la Mujer como fuerza energética (*sakti*) capaz de otorgarles la Unidad, pero no se manifiesta ni la indiferencia ni la ausencia de deseo. Si en García Ponce la soberanía de los personajes se halla en lo "abierto" del *vivir en el mundo*, en lo ilimitado a que nos conduce el deseo por la Mujer en el terreno de *Artha* (bienestar material) y *Kama*, en el espacio de la mística se alcanza una soberanía total

¹⁰². - Cfr. Elémire Zolla: *La amante invisible*, p. 80.

¹⁰³. - A. Van Lysebeth: *op. cit.*, p. 231.

como absoluta *indiferencia* (lo que se conoce como estados teopáticos¹⁰⁴) y en el misticismo hindú como *ausencia de deseo*. En cambio, en Bataille la soberanía es justo lo contrario a la servidumbre que implica estar apegado a cualquier cosa, llámese Dios, Mujer, moral, proyecto, etc. En Bataille la soberanía dispensa una energía ilimitada y resulta ser una experiencia más cercana al mal que al bien, pues en este último el hombre se repliega sobre sí mismo.¹⁰⁵

Ahora bien, en el yoga tántrico la transgresión a la que se llega es ilimitada en todos los aspectos y nunca hay retorno a ninguna cotidianidad ni a ningún tipo de homogeneidad: se ha alcanzado un estado permanente y la soberanía -lo que voy a escribir ha sido comprobado por médicos europeos y norteamericanos en diversas ocasiones- está además acompañada por un impresionante dominio del cuerpo, de los músculos internos, de tal modo que un yogui tántrico que ha hecho llegar la energía (*kundalini*) al cerebro, puede enterrarse vivo durante horas porque es capaz de transgredir las leyes de la naturaleza y controlar su ritmo cardíaco; incluso puede sentarse sobre una tina de agua y absorber el líquido por el ano para hacerse lavados intestinales, como lo aclara el médico e indólogo Jean Filliozat: «El yogui puede, en efecto, estar entrenado a aspirar el agua por bombeo vesical o rectal voluntario por medio de una simple sonda o también sumergiendo directamente en el agua los orificios externos».¹⁰⁶ Pero lo más sorprendente y transgresor es que el yogui es capaz de «evacuar dentro de la mujer y después reabsorber el semen por el conducto uro-genital»,¹⁰⁷ de tal modo que *evita el embarazo de la mujer*. Como consecuencia de los actos sexuales descritos por García Ponce no hay concepción, sino un perfeccionamiento espiritual porque los actores en el rito sexual están *más allá del bien y del mal*, y si carecen de esa disciplina o ascesis rigurosa que los encamina a la transgresión, recordemos que la disciplina, el dominio, el autodomínio es, en García Ponce, de índole *estético, artístico*.

En cuanto a la finalidad a la que se llega con el ritual, tanto en el hinduismo ortodoxo, que suele despreciar al cuerpo por considerarlo defecto del Ser, como en el tántrico -heterodoxo-, que *igualaba en importancia el cuerpo y el áiman* (alma), el fin religioso es el mismo: *no reencarnar*.

104.- Cfr. G. Bataille: *El erotismo*, p. 343.

105.- Cfr. Paul Poupard (dirección): *op. cit.*, p. 176.

106.- Citado por J. M. de Mora: *Tantrismo hindú y proteico*, p. 84.

107.- *Ibid.*, p. 84.

nar, evitar el *samsara* o ciclo de reencarnaciones para unirse a lo Absoluto. Lo interesante es que el tantrismo escoge la vía *contraria* para obtener el mismo fin. El objetivo de García Ponce, sin embargo, es producir arte -el auténtico espacio sagrado-, hacer visible lo invisible, y lo lleva a cabo, como hemos visto, por medio de una disciplina que finalmente desemboca en la transgresión, en una vía *heterodoxa* con respecto a los valores tradicionales de nuestra cultura. El fin de los personajes de García Ponce, además de lograr esa perfección en el placer, esa Unidad, es también eternizarla en el Arte.

Pero en el tantrismo, para acceder a esa transgresión con un absoluto dominio del cuerpo, no sólo fue necesaria la *ascesis*, sino también la exaltación del principio femenino:

Las razones del tantrismo para exaltar a la mujer son varias. Por una parte, supuesto que toda vida humana surge de la matriz de la mujer, la más alta concepción de una deidad debe ser forzosamente femenina. Ella es *sakti*, la fuerza eterna y primigenia, la gran madre universal, la energía del ser masculino, sea hombre o dios, y como la más alta deidad es una mujer, cada mujer es considerada como una encarnación de esa deidad.¹⁹⁹

La Mujer, *sakti* es «energía sexual que unifica la polaridad fundamental masculino / femenino»¹⁹⁹ y, como energía del ser masculino, es quien, efectivamente, conduce a éste a la acción en la movilidad de la vida. Paloma es la energía de Gilberto. Cuando Esteban no ve a Mariana y sólo goza de las imágenes suyas que había imprimido, vive casi en la desesperación: necesita participar de ella. Se trata de *servir* a la Mujer. Al final de *Crónica...*, cuando María Inés está con Fernando Romero, «sabía que ahora eran dos los que la acariciaban y *la servían* como si fueran uno, multiplicándose» (CI-II,520. Subrayado mío) porque muchos podían besarla, pero «ninguno era nadie más que *en* el propio placer de ella» (CI-II,519. Subrayado mío). El hombre adquiere vida, energía, *en* la Mujer, *en sakti*. Inmaculada, al final de la historia, abandona a Miguel Ballester, con quien vivía en una eterna orgía, pero después de un tiempo lo invita a su boda y él no puede resistirse: *asiste a la llamada*. La atracción que provocan estas mujeres (la Mujer) conduce a la luminosidad de la pureza y no a la obscenidad o a la perversión en un sentido negativo, pues se ubica más allá de toda moral. Lo mismo ocurre en la concepción tántrica: «para el tantrismo, el acto sexual no es de ninguna manera obsceno, sino que constituye la unión con la divinidad o, si se prefiere, la unión de los opuestos que conduce a lo Absoluto [...].

¹⁹⁹.- *Ibid.*, p. 43.

¹⁹⁹.- Varios: *Diccionario de la sabiduría oriental*, p. 359.

un acto necesario para obtener la liberación, al que sólo se llega ritualmente después de una disciplina excepcional [...].¹¹⁰ La *inocencia* es componente implícito en los fines religiosos del tantrismo, cuyo objetivo es llegar a la *fusión* con lo Absoluto, y si los *sakta* o devotos de la *sakti* exaltan a la Mujer es porque ella es precisamente *sakti*, no por la mera pasión amorosa: «La vía hacia la experiencia de la Realidad última está dada para los *sakta* con prácticas sexuales, tales como las que se describen en los *Kama Sutra*».¹¹¹

En García Ponce, la Mujer no sólo es el pozo sin fondo, la infinitud ascendente que promete el eterno placer paradisíaco, sino que se transmutará en la energía, en la fuerza femenina absoluta y creadora, de la que todo individuo podrá participar.

Mariana, María Inés, Paloma e Inmaculada se llegan a convertir en símbolos del Amor Universal. En el erotismo, a causa de la exaltación de todo amor, hay también exaltación de la Mujer, quien es encarnación divina, esencial en el rito. El fin de los tántricos es llegar a la *fusión* con Dios entendido como Mujer: por ello exaltan al sexo femenino: cada mujer es *la* Mujer.

En García Ponce cada personaje puede comulgar con la Mujer-Divinidad, con la hieróduta, con la Gran Prostituta de los gnósticos, con la *sakti* del tantrismo, porque mediante dicho éxtasis prolongado con el rito, puede intuirse lo Absoluto. La aspiración de Absoluto parte de la fenomenología de la Mujer -del *otro*, representado por la Mujer, abierta, ilimitada. En García Ponce, la búsqueda por lo impersonal lleva a los personajes masculinos a profundizar en el conocimiento de la Mujer. Leemos en *Crónica*...

Al final siempre estaba presente el otro cuerpo, la unión se disolvía y eso bastaba para hacerlo renacer, más allá de toda posibilidad física, como una pura aberración mental desde la que era imposible aceptar la separación. Esa aberración que primero se sirve del cuerpo y luego tiene que reconocer sus limitaciones sin aceptartas, ese deseo que está más allá de toda capacidad física y para el que la saciedad de los sentidos no es un final sino un estorbo que no le impide renacer, es el amor (CI-II,42,43).

La reincidencia ritualista es el único camino para aproximarse a la *ilusión* de unidad o de Absoluto. Se debe partir siempre -como en el tantrismo ya después de la *ascesis*- de la realidad palpable y de lo más sensorial que tenemos, nuestro cuerpo, para ir ascendiendo por la «torre del deseo» hacia lo metafísico, que es también la inefabilidad de la experiencia amorosa y, co-

¹¹⁰.- J. M. de Miera: *Tantrismo hindú y proteico*, p. 11.

¹¹¹.- Varios: *Diccionario de la sabiduría oriental*, p. 359.

mo tal, proviene de lo más físico, de lo más tangible. Sin esta base física, terrenal; sin esta experiencia humana -porque el humano no sólo es mente, sino también realidad corporal- sería imposible acceder a la cima del deseo *independiente* e intangible, indiferenciado y unitario, es decir, a lo metafísico del Ser luminoso, de la sensación pura y autónoma del objeto, y de la que, por un instante, participamos en el seno del Amor, al reabsorbernos en la impersonalidad y en el olvido total de nuestra identidad individual. Sólo en ese instante abandonamos lo natural del mundo para integrarnos en un plano superior -esto es, violar nuestra integridad, *desintegrarnos*-, plano del que sólo podemos tener conciencia y conocimiento aproximado gracias a la memoria, aunque con ésta no podamos volver a vivirlo. El arte y el ritual no es sino la memoria actualizada. Debemos recordar que el anhelo de los personajes es de *unión*, y el templo donde todo ello ocurre es el sagrado templo del cuerpo femenino, representado en el sagrado templo del "engaño colorido", de la imagen, único templo donde se eternizará el misterio del erotismo.

Los personajes, imágenes y situaciones del escritor pueden poseer sentidos indirectos, equivalentes conceptuales y por ello se inscriben en un sistema simbólico, a pesar de su complejidad psicológica o de sus descripciones físicas. Escribe García Ponce sobre Balthus: «Su pintura abandona el mundo natural y entra al sobrenatural, a esa representación simbólica dentro de la que los términos abstractos tienen un equivalente fijo en el que los protagonistas de sucesos "conceptuales" adquieren un "cuerpo"» (BAL,27). Lo mismo ocurre en el "engaño colorido" del autor yucateco, donde la más inmediata cotidianidad va más allá de sus límites sobre la vía interminable del deseo.

Podemos concluir que el mundo femenino de García Ponce se halla muy ligado al gnosticismo libertino, al tantrismo y al *arte erótica* oriental, más que al misticismo cristiano considerado en su totalidad como un ascetismo contemplativo platónico que coloca el acento en el éxtasis, pero se olvida del cuerpo y del mundo. El autor yucateco se opone no sólo a las religiones semíticas, sino también al papel que la mujer -como principio pasivo- jugaba en el mundo griego. La postura de García Ponce es otra, muy distinta a la concepción que acepta la inferioridad de la mujer y que tiende a la homogeneidad, a la radical medida y economía en el uso de los placeres, a la templanza, al "todo con medida" predicado por los médicos y filósofos griegos y luego adoptado por los filósofos cristianos, para quienes el placer nunca podrá ser una finalidad en

el mismo: «la regla del placer *que no debe ser una finalidad* -dice Foucault- transitó sin duda en el cristianismo más a través de los filósofos que a través de los médicos». ¹¹² Como ya hemos visto, el ubicuo erotismo en la obra de García Ponce incluye la sexualidad en su totalidad, como manifestación humana, y no reduce el deseo al mero plano sexual ni lo vincula a la procreación. Y si bien no existe la desmesura, lo ilimitado de las "120 jornadas" sadianas o de *Les onze mil verges*, de Guillaume Apollinaire, sí es factible encontrar la medida *en la desmesura*. La Mujer, como entidad abierta y sagrada, es el núcleo en las representaciones de los múltiples usos de los placeres sensuales plasmados en una narrativa susceptible a una gran cantidad de lecturas e interpretaciones y que, por lo mismo, cobra importancia y actualidad.

¹¹².- Michel Foucault: *Historia de la sexualidad*, III, p. 136. Subrayado mío.

CODA A MANERA DE CONCLUSIÓN

Este que habéis leído, engaño colorido, ha vinculado el deseo y la atracción erótica - elementos que netamente denotan lo físico, lo palpable, lo concreto- con el escape hacia el éxtasis místico en el ámbito de lo sagrado; ha puesto en relieve una paradoja que se sostiene invariablemente a lo largo de la obra de uno de los autores mexicanos contemporáneos más prolíficos y obsesivos, cuya escritura no camina en línea recta y, por tanto, carece de fin; cuya escritura es un círculo vicioso, un Eterno Retorno en que el centro -la Mujer- se desplaza hacia diversos ángulos. Este autor vuelve una y otra vez a sus temas desde puntos que conforman diversos círculos que, finalmente, son parte del mismo gran círculo, un círculo que nunca se cierra, así como nunca tiene puntos de partida. Ni comienza ni llega a un fin. Como ocurre con Blanchot, Bataille o Klossowski, la obra del escritor yucateco es reiteración, obsesión, derroche, constante repetición de la misma apertura. Cada obra es un avatar, una reencarnación o manifestación de ese mismo desorden organizado en palabras para ser el mismo y a su vez otro: igual y distinto.

En el movimiento de la circularidad obsesiva, todo requiere de su contrario para subsistir y todo lleva en sí mismo la posibilidad de su contradicción. La suma de todo esto ha sido intuida por el hombre desde la más remota antigüedad; primeramente, con la simple observación de la naturaleza, y luego, desde la reflexión, con las teorías y las ideas. Acceder a este pensamiento dialéctico y antilíneo sin permanecer en la mera contraposición de elementos; intuir la suma que los abarque a todos sin encerrarlos en un sistema, resulta ser, sin dudas, un sobrepasar y caer en la exterioridad abismal de la antigua nostalgia por la unidad, nostalgia producida por el terror de la división, la discontinuidad, la soledad. En García Ponce la única posibilidad para esos seres ciudadanos, envueltos en la continua y paulatina desintegración, en la azarosa vida, en la insalvable soledad que implica ser en el mundo de un modo discontinuo, es entregarse al único culto que elimina la violencia y la separación: el culto desposesionado a un Eros *impersonal*, que en las obras fundamentales del autor analizado se traduce en el culto a la abierta y disponible Mujer, que es también la Vida y el Arte, esa recuperación de un centro

en un mundo cuyo centro -¡fámese Dios, Razón o Yo- se ha ausentado definitivamente. Todas las manifestaciones literarias de García Ponce son consecuencia de ese culto a la Vida y al Arte, a la infinitud de un deseo, o mejor dicho, de un *desear* multiplicado. La escritura de García Ponce llega a convertirse en una complacencia hedonista por la idea y la imagen, la sensación física y la abstracción. Es de igual forma -para apelar a Roland Barthes- "escritura del placer" porque el deseo se realiza, y "escritura del deseo" porque éste se multiplica en el interior de una escritura lo mismo continua, donde el deseo del lector se cumple constantemente -como en *Inmaculada...* o *De anima-*, que fragmentada, donde el deseo se mantiene por la misma complejidad estructural de la obra -como en *Crónica...*, y donde también se realiza. Deseo y placer se enlazan gracias a la transgresión en el espacio de la intimidad sagrada en ese centro multiforme llamado Arte, "engaño colorido", Mujer, erotismo, Vida...

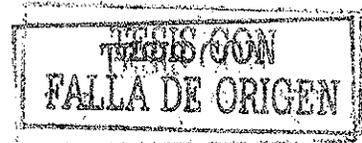
«Dios ha muerto», aseveró Friedrich Nietzsche en el siglo XIX, pero no el Arte ni la Vida ni el amor, y todo ello puede mantener su carácter sagrado. Al no haber Dios, el artista busca la trascendencia en el arte, en el "engaño colorido", y se vuelve una especie de "falso profeta", pues apela al reino de lo imaginario, que no está nunca hecho de verdades absolutas: «Yo cada vez estoy más convencido -dice el autor de *Crónica...*, absolutamente convencido de que la meta es el camino, que no hay una verdad absoluta sino que vas trazando ese camino y que el movimiento que crea ese recorrido es el lugar donde se encuentra la verdad de uno como escritor».¹ Como artista, García Ponce ha llenado la vacuidad dejada por Dios con la imagen de la Mujer como metáfora del Arte y de la Vida; ha querido recuperar lo sagrado a través de un discurso teológico-paródico en que el vacío dejado por Dios se vuelve lo Abierto. Tanto la representación artística en su conjunto, como la vida y el amor también representados, son ingredientes básicos en la religión que subyace en la narrativa del autor yucateco, todos ellos movidos por la incalculable y eterna fuerza del Deseo, germen del mismo movimiento incesante. Ascender por esa torre es pretender alcanzar *lo imposible*, pero una vez arriba nos percatamos de que lo único imposible es el descenso; entonces deseamos acelerar el movimiento para llegar a la inmovilidad, pero una vez que la conseguimos el movimiento se reanuda y el tiempo sigue su curso hacia el no-sentido, la no-utilidad, que es la no-utilidad del

¹ - Carolina Calderón: "Una entrevista con Juan García Ponce. Septiembre 7, 1977", en: *op. cit.*, p. 18.

arte, según la concepción de García Ponce, autor que también se rebela contra el orden represivo de la sexualidad como procreación, evocando, desde la apertura de la figura femenina, a un Eros liberado en la sagrada intimidad, y en esto la no-utilidad es la misma que la del arte porque el erotismo es ceremonia, representación, rito. El rito y el arte burlan el tiempo al producir un simulacro de inmovilidad, un reiterativo "engaño colorido" de lo mismo y de lo otro, una teatral "puesta en común" del propio cuerpo, que se exhibe y se entrega a la exterioridad.

Mucho se puede escribir sobre la Mujer, sobre su complejidad psicológica, sobre la ruptura que representa en la historia de la literatura mexicana, sobre su constante vaivén y multiplicidad en su unidad, sobre su persistente inocencia, obediencia y disponibilidad. Si he recurrido a instancias religiosas como la antigua tradición gnóstica o el tantrismo, ha sido para adentrarme en ciertas actitudes de cuatro personajes *centrales* (ejes semánticos de tres de las obras más representativas de García Ponce): Mariana, María Inés, Paloma e Inmaculada, y también para comprobar -ya que los mismos textos dan pauta para ello- que tales comportamientos obedecen más a un instinto erótico-místico donde la sublimación de Eros es determinante, que a un instinto meramente transgresor o exclusivamente erótico-pornográfico. Es por ello que las obras de García Ponce, más allá de su importancia fenomenológica, proponen una *pseudo-ontología*, un estudio del Ser humano como ser divino, y, en particular, un estudio del Ser femenino que va de lo concreto hacia lo abstracto, en un vaivén constante donde todas las contradicciones y posibilidades son parte del mismo fenómeno espiritual, que siempre parte del lenguaje y del cuerpo.

Sin la sugerencia de las palabras y las imágenes, que nos transportan a una serie de sentidos indirectos, y sin la reflexión que acapara la narración, la profundidad artística y filosófica de la obra de García Ponce se perdería casi por completo. Mariana, María Inés, Paloma e Inmaculada -los cuatro, nombres con claras resonancias religiosas- son la Mujer-Divinidad, la Gran Prostituta de los gnósticos, la *sakti* encarnada de los tántricos, el Amor Universal que se entrega y para el que no hay división entre el Tú y el Yo porque su identidad -parte del pluralismo de la realidad circundante- ha sido anulada. En el cristianismo primitivo las aves simbolizaban a las almas que se salvaban, que ascendían al paraíso. Paloma, pero también Mariana, María Inés e Inmaculada, son el Alma Universal, el Tao donde todos los contrarios se unen, lo Ab-



soluto donde no existen las carencias. Como personajes simbólicos, estas mujeres, lejos de separar al otro, cumplen sus deseos y expectativas y saben asimilarios a los suyos propios porque en el fondo están cumpliendo los suyos gracias a su revelación como centros en el mundo, revelación que suele ser propiciada por el hombre. Ellas pertenecen al mundo de la representación y resurgen con toda su inocencia y pureza cada vez que el lector reincide en el sagrado ritual de la lectura. «Al final sólo existiré en tu escritura como huella, como personaje», le dice Desideria al autor, en *La vida interior*, de Alberto Moravia.² Sólo existe el “engaño colorido”

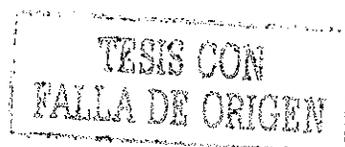
Es posible afirmar que en García Ponce se conjuga lo que para Marcel Raymond es la doble tradición de origen baudelairiano: «la del poeta hiperconsciente y creador voluntario [...] y la del místico (discípulo independiente, y que a veces se desconoce como tal, de los ocultistas)»,³ si bien su discurso parodia también otros discursos y contiene un ingrediente de profunda ironía ante la vida y el lenguaje. El mismo discurso teológico enclaustrado en la razón está desviado de sus fines, como la sexualidad desentendida de su papel reproductor. El erotismo, la mirada y el cuerpo nos hacen participar del ascenso paulatino hacia la experiencia impersonal del éxtasis como parte de un acto ritual donde se manifiesta la disolución en la totalidad, en la Mujer.

En la configuración de la obra de García Ponce confluyen las más particulares obsesiones en torno al cuerpo, a la transgresión y a la trascendencia del arte mediante una fusión de distintos discursos: estético, psicológico, filosófico, teológico, místico... Esta amalgama de propuestas racionales e irracionales confluyen finalmente en una estética en la que las representaciones y figuraciones del autor encuentran su auténtico sentido.

Por último, es posible reflexionar sobre el hombre inmerso en una civilización industrial y tecnolátrica, manipulado por los medios masivos de comunicación, enajenado por las imposiciones de los diversos poderes, cada uno de ellos con su medio violento de persuasión; hombre susceptible de extraviar su capacidad de desear o de no desear, es decir, su voluntad, no para convertirse en objeto (que sería, como ocurre con la Mujer, convertirse en *fin en sí*

² - p. 382.

³ - Marcel Raymond: *op. cit.*, p. 112.



mismo), sino en cosa productiva, en máquina inmóvil, abúlica, no-deseante. En este sentido, las obras de autores como García Ponce son también un intento de mover al lector, hacerlo "focar fondo", sacarlo de su apatía para transformarlo mediante la representación artística, recordarle que él también es una "máquina deseante".

Como la de todo gran artista, la obra de García Ponce constituye una conquista de la imaginación sobre la realidad.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

BIBLIOGRAFÍA Y HEMEROGRAFÍA CITADAS

1) OBRAS DE JUAN GARCÍA PONCE:

1.1) NARRATIVA:

- GARCÍA PONCE, Juan. *Crónica de la intervención* (dos volúmenes). Lecturas Mexicanas. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992.
- _____. *De Anima*. México: Montesinos, 1984.
- _____. *Inmaculada o los placeres de la inocencia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- _____. *La casa en la playa*. México: Joaquín Mortiz, 1966.
- _____. *La cabaña*. Barcelona: Montesinos, 1982.
- _____. *La invitación*. México: Joaquín Mortiz, 1972.
- _____. *Pasado presente*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- _____. *Novelas breves*. Prólogo de Hernán Lara Zavala. México: Alfaguara, 1996.
- _____. *Cuentos completos*. Prólogo de Christopher Domínguez M. México: Seix Barral, 1997.

1.2) TEATRO:

- _____. *El canto de los grillos*. México: Imprenta Universitaria, 1958.
- _____. *Catálogo razonado*. México: Premià, 1982.

1.3) ENSAYO Y CRÍTICA DE ARTE:

- _____. *Cruce de caminos*. México: Universidad Veracruzana, 1997.
- _____. *Desconsideraciones*. México: Joaquín Mortiz, 1968.
- _____. *La aparición de lo invisible*. México: Siglo XXI, 1968.
- _____. *Nueve pintores mexicanos*. México: Era, 1968.
- _____. *Cinco ensayos*. México: Universidad de Guanajuato, 1969.
- _____. *Thomas Mann vivo*. México: Era, 1972.
- _____. *Trazos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1974.
- _____. *Teología y pornografía. Pierre Klossowski en su obra: una descripción*. México: Era, 1975.



- _____. *Felguérez*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1976.
- _____. *El reino milenario*. Valencia: Pre-Textos, 1979.
- _____. *La errancia sin fin: Musil, Borges, Klossowski*. Barcelona: Anagrama, 1981.
- _____. *Entrada en materia*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.
- _____. *Las huellas de la voz*. México: Ediciones Coma, 1982.
- _____. *Una lectura pseudognóstica de la pintura de Balthus*. México: Ed. del Equilibrista, 1987.
- _____. *Imágenes y visiones*. México: Vuelta, 1988.
- _____. *Las formas de la imaginación. Vicente Rojo en su pintura*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- _____. *De viejos y nuevos amores, vol. 1: arte*. México: Joaquín Mortiz, 1998.
- _____. *De viejos y nuevos amores, vol. 2: literatura*. México: Joaquín Mortiz, 1998.
- _____. *Apariciones*. Selección y prólogo de Daniel Goldin. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- _____. "Teatro. Las criadas", en *Universidad de México*, no. 12, vol. XIII. México, agosto de 1959, pp. 30-31.
- _____. "Prólogo" a *Cuevas por Cuevas*. México: Era, 1966.
- _____. "El autor y su obra: *La noche*", en *Textual*, vol. 1, no. 4. México, agosto de 1989, pp. 42-44.
- _____. "Ante la cercanía del año 2000 de nuestra era", en *Sábado*, suplemento de *Unomásuno*, 1º de marzo de 1997, pp. 1 y 2.
- _____. "Imagen y semejanza, autorretratos de Teresa Zimbrón. Una experiencia singular", en *Sábado*, suplemento de *Unomásuno*, 1º de marzo de 1997, p. 2.

<p style="text-align: center;">TESIS CON FALLA DE ORIGEN</p>

1.4) AUTOBIOGRAFÍA:

- _____. *Juan García Ponce*. Prólogo de Emmanuel Carballo. Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos. México: Empresas Editoriales, 1966.
- _____. *Personas, lugares y anexas*. México: Joaquín Mortiz, 1996.
- _____. "Mi generación", en *Textual*, vol. 1, no. 4. México, agosto de 1989, pp. 6-10.
- _____. "Atriciones", en *Sábado*, suplemento de *Unomásuno*, 23 de enero de 1999, pp. 1-2.

_____. "Carta imposible a Juan Vicente Melo", en *Sábado*, suplemento de *Unomásuno*, 11 de septiembre de 1999, p. 16 (contraportada).

2) REPORTAJES, ENTREVISTAS O CONVERSACIONES CON JUAN GARCÍA PONCE:

ALBARRÁN, Claudia / GUTIÉRREZ, Adriana. "La literatura como necesidad sin fin", en *Universidad de México*. México, octubre de 1991, pp. 14-16.

ANHALT, Nedda G. de. "Juan García Ponce: un sofista cautivador", en *Vuelta*, no. 132. México, noviembre de 1987, pp. 59-65.

ARANDA LUNA, Javier. "La literatura siempre es un plagio: García Ponce", en *La Jornada*. México, 21 de mayo de 1989, pp. 25 y 26.

ARANKOWSKY, Alberto. "El artista es un provocador: Juan García Ponce", en *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento de *El nacional*. México, 24 de diciembre de 1989, p. 15.

ASA, María. "La realidad oculta otra realidad", en *Sábado*, suplemento de *Unomásuno*. México, 25 de febrero de 1978, pp. 4 y 5.

AVILÉS, Karina. "El mundo erótico de Juan García Ponce", en *Sábado*, suplemento de *Unomásuno*. México, 4 de junio de 1994, p. 4.

COSMOS, Ángel. "Conversación con Juan García Ponce. La inocencia del erotismo", en *Blanco Móvil*, no. 41. México, enero-febrero, 1990, pp. 29-34.

DRIBEN, Leila / LEGRAND, Dominique. "Juan García Ponce: «Soy la tautología viviente»", en *Sábado*, suplemento de *Unomásuno*. México, 8 de mayo de 1982, pp. 10 y 11.

ESPINOSA, Jorge Luis. "El premio Juan Rulfo para García Ponce", en *Milania*. Sección Cultura. México, 24 de julio de 2001, p. 45.

FLORES AGUILAR, Verónica. "El goce de rozar los límites". Entrevista con Juan García Ponce, en: *El gallo ilustrado*, semanario cultural de *El día*. México, 3 de noviembre de 1996, pp. 6-8.

HAHN, Dorothea. "La nueva novela de Juan García Ponce, *voyeur de almas*, será presentada hoy", en *Unomásuno*. México, 18 de mayo de 1984, p. 15.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

- MARIMÓN, Antonio / CASTRO, Salvador. "El escritor Juan García Ponce: «Quise escribir una crónica de la intervención del arte sobre la vida, y del tiempo sobre las vidas», en *Unomásuno*. México, 7 de mayo de 1983, p. 15.
- PINTO, Margarita. "De anima, novela de Juan García Ponce", en *Sábado*, suplemento de *Unomásuno*. México, 9 de junio de 1984, p. 12.
- PONIATOWSKA, Elena. "El sufrimiento no conduce a nada, dice García Ponce", en *Novedades*. México, 30 de abril de 1978, pp. 1 y 6.
- _____. "Uno escribe porque quiere encarnar: Juan García Ponce", en *Novedades*. México, 3 de mayo de 1978, p. 6.
- _____. "Desde niño no quería hacer nada: Juan García Ponce", en *Novedades*. México, 4 de mayo de 1978, p. 10.
- _____. "El escritor no existe, existen sus libros", en *Novedades*. México, 25 de febrero de 1971, p. 9.
- POSADAS, Claudia. "Una novela sin fin". Entrevista con Juan García Ponce, en *Crónica dominical*, suplemento de *La crónica de hoy*. México, 29 de julio de 2001, pp. 3-5.
- REBOREDO, Aida. "La marginalidad absoluta es el lugar natural del escritor: Juan García Ponce", en *Unomásuno*. México, 20 de abril de 1980, p. 16.
- RIBAL, María Cristina. "Afirma el escritor Juan García Ponce: Todos mis personajes son perversos, porque me parecen más divertidos que los normales", en *Unomásuno*. México, 5 de marzo de 1988, p. 27.
- RUFFINELLI, Jorge. "La perversa candidez de Juan García Ponce", en *Plural*, no. 39. México, diciembre de 1974, pp. 23-30.
- SIN FIRMA: "Polémica mesa redonda en el Museo del Carmen. En la realización del verdadero arte las obras dialogan consigo mismas. Juan García Ponce", en *Unomásuno*. México, 8 de febrero de 1985, p. 16.
- UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO: "Entrevista con el maestro Juan García Ponce", en *Juan García Ponce: Imagen y obra escogida*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1984, pp. 9-11.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

VALLARINO, Roberto. "Soy un autor de lugares privados, de interiores" (J. García Ponce), en *Sábado*, suplemento de *Unomásuno*. México, 23 de diciembre de 1989, pp. 1, 3 y 4.

3) OBRA CRÍTICA SOBRE GARCÍA PONCE:

ÁNGELES, Elvia de. "Tribulaciones ocultas de una prohibición revocada", en *La cultura al día*. *Excélsior*. México, 9 de febrero de 1985, p. 1.

ANHALT, Nedda G. de. "De *anima*, de Juan García Ponce. Todo igual, pero diferente", en *Sábado*, suplemento de *Unomásuno*. México, 14 de julio de 1984, p. 12.

_____. "De *anima*, de Juan García Ponce / II. Todo igual, pero diferente", en *Sábado*, suplemento de *Unomásuno*. México, 21 de julio de 1984, p. 10.

BARRIONUEVO, Rocío. "Inmaculada", en *Sábado*, suplemento de *Unomásuno*. México, 21 de julio de 1990, p. 11.

BATIS, Huberto. "Las huellas de la voz de Juan García Ponce", en *Sábado*, suplemento de *Unomásuno*. México, 19 de junio de 1982, p. 8.

_____. "Autobiografía precoz de Juan García Ponce ('Voluntaria sumisión al poder de la forma y la palabra')", en *Sábado*, suplemento de *Unomásuno*. México, 23 de junio de 2001, pp. 1-5.

_____. "Juan sale de casa", en *Cambio*, vol. I, no. 9. México, agosto de 2001, pp. 93-95.

BOULLOSA, Carmen. "Inmaculada o los placeres de la inocencia, de Juan García Ponce: Una lectura moral", en *La cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, no. 1891. México, 20 de septiembre de 1989, p. 40.

_____. "La casa de muñecas de Juan", en *Sábado*. *Unomásuno*. México, 23 de septiembre de 1989, p. 7.

BRUCE-NOVOA, Juan. "Juan García Ponce: hacia la nueva gnóstica", en *Sábado*, suplemento de *Unomásuno*. México, 16 de enero de 1988, p. 4.

CAMPOS, Julieta. "Una novela de García Ponce: «El gato» o de cómo verbalizar la transparencia", en *Diorama de la cultura*, suplemento cultural de *Excélsior*. México, 13 de abril de 1975, p. 11.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

- CASTAÑÓN, Adolfo. "Juan García Ponce: la mirada de una voz", en *Arbitrario de literatura mexicana. Paseos*, I. México: Editorial Vuelta, 1993, pp. 217-226.
- CONSTANTE, Alberto. "Juan García Ponce o la luminosidad de lo erótico", en *La cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, no. 1946. México, 10 de octubre de 1990, pp. 41 y 42.
- CORONADO, Juan. "De anima, de Juan García Ponce. La carne del espíritu", en *Sábado*, suplemento de *Unomásuno*. México, 7 de julio de 1984, p. 12.
- ESPINASA, José María. "Los laberintos del espejo", en *El tiempo escrito*. México: Ediciones sin nombre, 1995.
- ESPINOSA, Alberto. "De anima, de Juan García Ponce", en *Casa del tiempo*. Universidad Autónoma Metropolitana. México, octubre de 1984, pp. 40 y 41.
- _____. "Crónica de la intervención, de Juan García Ponce", en *Vuelta*, no. 102. México, mayo de 1985, pp. 34-36.
- FERNÁNDEZ GUERRERO, Norma. "De anima, de Juan García Ponce. La transparencia del reflejo", en *Sábado*, suplemento de *Unomásuno*. México, 15 de diciembre de 1984, p. 5.
- GOLDIN, Daniel. "El arte del buen amante", en *Blanco Móvil*, no. 41. México, enero-febrero, 1990, pp. 37 y 38.
- JIMÉNEZ, Maricruz. "El sacerdote mayor del erotismo, homenajeado en Bellas Artes. El tercero, que espiritualiza el sexo, tema ineludible de García Ponce: Raquel Serur", en *Crónica*. México, 11 de abril de 1999, p. 7B.
- LUGO, José Antonio. "La trilogía del gato, de García Ponce", en *Sábado*, suplemento de *Unomásuno*. México, 3 de febrero de 1996, pp. 1 y 3.
- _____. "La celebración de la vida en la obra de Juan García Ponce", en *Blanco Móvil*, no. 41. México, enero-febrero, 1990, pp. 3-8.
- _____. "Inmaculada o los amores de Juan García Ponce", en *Sábado. Unomásuno*. México, 23 de septiembre de 1989, p. 7.
- _____. "El simulacro de la inocencia", en *Crónica dominical. Crónica*. México, 10 de junio de 2001, pp. 13-15.
- MARTÍNEZ-ZALOE, Graciela. *Pornografía del alma*. Ensayos sobre la narrativa de Juan García Ponce. México. Consejo Editorial de Yucatán, 1986.

- MERCADO, Enrique. "García Ponce. El regreso a la claridad, la persistencia del oficio", en *La cultura en México*, suplemento de *Siempre!* no. 1170. México, 4 de julio de 1984, p. 79.
- PATÁN, Federico. "Juan García Ponce y las ventanas", en *Sábado. Unomásuno*. México, 7 de noviembre de 1988, p.
- PAZ, Octavio. "Encuentros de Juan García Ponce", en *Obras completas, vol. 4. Generaciones y semblanzas. Dominio mexicano*. México: Círculo de Lectores / Fondo de Cultura Económica, 1996.
- PELLICER, Juan. *El placer de la ironía. Leyendo a García Ponce*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.
- _____. "La intertextualidad en la narrativa de Juan García Ponce", en *Sábado*, suplemento de *Unomásuno*. México, 14 de enero de 1989, p. 7.
- PEREIRA, Armando (selección y prólogo). *La escritura cómplice. Juan García Ponce ante la crítica*. México: Era / Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.
- ROSADO, Juan Antonio. "Una crónica de la ironía" (reseña crítica sobre el libro de Juan Pellicer: *El placer de la ironía. Leyendo a García Ponce*), en *Sábado. Unomásuno*. México, 27 de mayo de 2000, p. 13.
- RUY SÁNCHEZ, Alberto. "La novela anal como novela pura", en *Sábado. Unomásuno*. México, 23 de septiembre de 1989, p. 7.
- SIN FIRMA. "Con su literatura, García Ponce no quiere salvar, sino pervertir", en *La jornada*, 5 de diciembre de 1987, p. 18.
- TOLEDO, Alejandro. "García Ponce y el 68", en *Proceso*, no. 694. México, 19 de febrero de 1990, p. 52.
- TORRES, Vicente Francisco. "García Ponce: sensualidad y perversión", en *Punto* no. 86. México, 25 de junio al 1º de julio de 1984, pp.20-21.
- VALLARINO, Roberto. "García Ponce y Klossowski. La infinitud del espectáculo de la vida", en *Diorama de la cultura*, suplemento de *Excelsior*. México, 19 de octubre de 1975, p. 12.
- VARIOS. *Juan García Ponce y la Generación del Medio Siglo*. Xalapa, Veracruz, México: Universidad Veracruzana, 1998.

4) TEMAS GENERALES:

ALBARRÁN, Claudia. *Luna menguante. Vida y obra de Inés Arredondo*. Ediciones Casa Juan Pablos. México, 2000.

AMARU. *Cien poemas de amor*. Versión directa del sánscrito de Fernando Tola. Barcelona: Barral / Corregidor, 1971.

ANÓNIMO. *Bhagavad Gita*. Trad. del sánscrito, prólogo y notas de José Barrio Gutiérrez. Buenos Aires: Aguilar, 1961.

ANÓNIMO. *Le Bhagavata Purana, X*. Trad. de Eugene Burnouf. Paris: Jean Maisonneuve, Editeur, 1981.

ANÓNIMO. *El Rik Veda*. Traducción del sánscrito y estudio analítico de Juan Miguel de Mora, con la colaboración de Ludwika Jarocka. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1989.

ANÓNIMO. *Los Upanisad*. Trad. directa del sánscrito e introducción de Juan Miguel de Mora. México: Edamex, 1990.

ANÓNIMO. *Irane*. Trad. del francés según el texto publicado en la revista *Plural* en 1973 (trad. de Gerardo Deniz). México: Premià, 1985.

ARIES, Philippe / DUBY, Georges (directores). *Historia de la vida privada* (tomos 9 y 10). Trad. de José Luis Checa Cremades. Buenos Aires: Taurus, 1991.

ARREDONDO, Inés. *Obras completas*. Siglo XXI ed. México, 1998.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. Trad. de I. Villanueva y E. Imaz. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.

BAJTIN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Trad. de Julio Forcat y César Conroy. México: Alianza Editorial, 1990.

BARTHES, Roland. *El placer del texto. Lección inaugural*. Trad. de Nicolás Rosa y Oscar Terán. México: Siglo XXI, 1996.

_____. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Trad. de Eduardo Molina. México: Siglo XXI, 1996.

BATAILLE, Georges. *El erotismo*. Trad. de Antoni Vicens. México: Tusquets, 1997.

_____. *Las lágrimas de Eros*. Trad. de David Fernández. Barcelona: Tusquets, 1981.

- _____. *Sobre Nietzsche*. Voluntad de suerte. Trad. de Fernando Savater. México: Taurus, 1989.
- _____. *La experiencia interior*. Seguida de *Método de meditación* y de *Post-Scriptum 1953*. Trad. de Fernando Savater. Madrid: Taurus, 1973.
- _____. *El culpable*, seguido de *El Aluluya* y fragmentos inéditos. Trad. de Fernando Savater. Madrid: Taurus, 1974.
- _____. *La parte maldita*, precedida de *La noción de consumo*. Trad. de Johanna Givanel. Barcelona: Edhasa, 1974.
- _____. *Teoría de la religión*. Texto establecido por Thadée Klossowski. Trad. de Fernando Savater. Madrid: Taurus, 1975.
- _____. *La littérature et le mal*. Paris: Gallimard, 1957.
- _____. *Madame Edwarda*. *El muerto*. Trad. de Antonio Escohodado, para *Madame Edwarda* y Eusebio Fontalba, para *El muerto*. Barcelona: Tusquets, 1981.
- _____. *Historia del ojo*. Trad. de Margo Glantz. México: Premià, 1981.
- _____. *Lo imposible*. Trad. de Margo Glantz. México: Premià, 1979.
- _____. *El abad C*. Trad. de Pedro Vergés. México: Premià, 1990.
- _____. *Mi madre*. Trad. de Carlos Eduardo Turón. México: Ed. Coyoacán, 1997.
- BATIS, Huberto. *Lo que Cuadernos del Viento nos dejó*. México: Diógenes, 1984.
- _____. *Estética de lo obscuro*. México: Universidad Autónoma del Estado de México, 1989.
- BAUDELAIRE, Charles. *Mon coeur mis à nu*. Paris: Librairie Générale Française, 1972.
- _____. *Les fleurs du mal*. Paris: Flammarion, 1991.
- BAUDRILLARD, Jean. *De la seducción*. Trad. de Elena Benarroch. México: Red Editorial Iberoamericana (REI), 1990.
- BERSANI, Leo. *Baudelaire y Freud*. Trad. de Cristina Múgica Rodríguez. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- BHAVABHUTI. *El último lance de Rama*. Estudio y traducción del sánscrito de Juan Miguel de Mora, con la colaboración de Ludwika Jarocka. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1984.
- BIBLIA DE JERUSALÉN. Introducciones de J. P. Bagot. Bilbao: Desclée de Brouwer, 1984.

- BLANCHOT, Maurice. *El espacio literario*. Trad. de Vicky Palant y Jorge Jinkis. Buenos Aires: Paidós, 1969.
- _____. *El libro que vendrá*. Trad. de Pierre De Place. Caracas: Monte Avila, 1969.
- _____. *La ausencia del libro. Nietzsche y la escritura fragmentaria*. Trad. de Alberto Drazul. Ediciones Caidén. Buenos Aires, 1973.
- BORGES, Jorge Luis. *Historia de la eternidad. Obras completas, I*. Barcelona: Emeoé Editores, 2000.
- BROWN, Norman O. *Eros y Tánatos. El sentido psicoanalítico de la historia*. Trad. de Francisca Perujo. México: Joaquín Mortiz, 1987.
- CAMPHAUSEN, Rufus. *Diccionario de la sexualidad sagrada*. Trad. de Borja Folch. Barcelona: Alejandría, 2001.
- CAILLOIS, Roger. *El hombre y lo sagrado*. Trad. de Juan José Domenchina. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- _____. *Le mythe et l'homme*. Paris: Gallimard, 1938.
- CELA, Camilo José. *Diccionario del erotismo, vol. II*. Ed. Grijalbo. Barcelona, 1982.
- CHUANG-TZU. *Literato, filósofo y místico*. Análisis y traducción de Carmelo Elorduy, S.J. Caracas: Monte Avila Editores, 1967.
- CIMMINO, Franco. *Vida cotidiana de los egipcios*. Trad. de M. García Viñó. Madrid: EDAF, 1991.
- CIORAN, E. M. *Ese maldito yo*. Trad. de Rafael Panizo. Barcelona: Tusquets, 1988.
- COULIANO, Ioan P. *Experiencias del éxtasis*. Prefacio de Mircea Eliade. Trad. de Isidro Arias Pérez. Barcelona: Paidós, 1994.
- COOMARASWAMY, Ananda K. *Hinduismo y budismo*. Trad. de Agustín López Tobajas y María Tabuyo. Barcelona: Paidós Orientalia, 1997.
- CRUZ, San Juan de la. *Poesía*. Edición de Domingo Ynduráin. México: Red Editorial Iberoamericana (REI), 1988.
- _____. *Obra completa* (dos tomos). Edición de Luce López-Baralt y Eulogio Pacho. Madrid: Alianza, 1996.

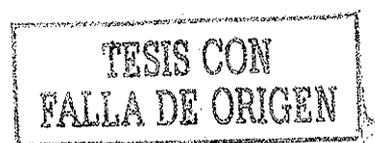
- CRUZ, Sor Juana Inés de la. *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz, I: Lírica personal*. Edición, prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- DESCHNER, Karlheinz. *Historia criminal del cristianismo, tomo II: La época patrística y la consolidación del primado de Roma*. Trad. de José Tola. Ed. Martínez Roca. Barcelona, 1991.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica del sentido*. Prólogo de Miguel Morey. Trad. del texto de Miguel Morey. Trad. de los apéndices de Víctor Molina. Barcelona: Paidós, 1994.
- _____. *Proust y los signos*. Trad. de Francisco Monge. Barcelona: Anagrama, 1972.
- DELEUZE, Gilles / GUATTARI, Félix. *El Antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. de Francisco Monge. Barcelona: Paidós, 1986.
- DERRIDA, Jacques. *De la gramatología*. Trad. de Oscar del Barco y Conrado Ceretti. México: Siglo XXI, 1970.
- DÍAZ DE LA SERNA, Ignacio. *Del desorden de Dios. Ensayos sobre Georges Bataille*. México: Taurus, 1997.
- DORESSE, Jean. *Les livres secrets des gnostiques d'Égypte*. Monaco: Éditions du Rocher, 1984.
- ELIADE, Mircea. *Mefistófeles y el andrógino*. Trad. de Fabián García-Prieto. Madrid: Guadarrama, 1969.
- _____. *El mito del eterno retorno*. Trad. de Ricardo Anaya. México: Origen / Planeta, 1985.
- _____. *Lo sagrado y lo profano*. Trad. de Luis Gil. Barcelona: Labor / Punto Omega, 1985.
- ELIADE, Mircea / COULIANO, Ioan P. *Diccionario de las religiones*. Trad. de Isidro Arias Pérez. Barcelona: Paidós, 1992.
- ELIZONDO, Salvador. *Salvador Elizondo (autobiografía)*. Prólogo de Emmanuel Carballo. Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos. México: Empresas Editoriales, 1966.
- _____. *Cuaderno de escritura*. México: Fondo de Cultura Económica / CREA, 1988.
- _____. "Georges Bataille y la experiencia interior". *Obras, III*. México: El Colegio Nacional, 1994, pp. 273-276.

- _____. "Roberte esa tarde", en *Plural* no. 47. México, agosto de 1975, pp.81-82.
- ETIEMBLE, René. "Incertidumbres de la literatura erótica", en *Biblioteca de México*, no. 30.
Trad. de Glenn Gaillard. México, noviembre-diciembre de 1995, pp. 36-41.
- FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*. Trad. de Elsa Cecilia Frost. México: Siglo XXI, 1993.
- _____. *Historia de la sexualidad, II: El uso de los placeres*. Trad. de Martí Soler. México: Siglo XXI, 1996.
- _____. *Historia de la sexualidad, III: La inquietud de sí*. Trad. de Tomás Segovia. México: Siglo XXI, 1996.
- FRAZER, James George. *La rama dorada. Magia y religión*. Trad. de Elizabeth y Tadeo I. Campuzano. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- FREUD, Sigmund. *El malestar en la cultura*. Trad. de Ramón Rey Ardid. México: Alianza, 1984.
- GARCÍA TERRÉS, Jaime. "El ambiente literario de México", en *Revista de la Universidad de México*, no. 3, vol. XIV. México, noviembre de 1959, pp. 3-7.
- GALMÉS DE FUENTES, Álvaro. *Las jarchas mozárabes*. Madrid: Gredos, 1973.
- GIRARD, René. *La violencia y lo sagrado*. Trad. de Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 1983.
- GONZÁLEZ LEVET, Sergio. *Letras y opiniones*. Jalapa, Veracruz, México: Ediciones Punto y Aparte, 1980.
- GUILLÉN, Jorge. *Lenguaje y poesía*. Madrid: Alianza, 1969.
- HAMMURABI. *Código de Hammurabi*. Edición preparada por Federico Lara Peinado. Madrid: Ed. Nacional, 1982.
- HATZFELD, Helmut. *Estudios literarios sobre mística española*. Madrid: Gredos, 1968.
- HAUSER, Arnold. *Introducción a la historia del arte*. Trad. de Felipe González Vicens. Madrid: Guadarrama, 1969.
- HEGEL, G.W.F. *Fenomenología del espíritu*. Trad. de Wenceslao Roces con la colaboración de Ricardo Guerra. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- HEIDEGGER, Martin. *Arte y poesía*. Trad. y prólogo de Samuel Ramos. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

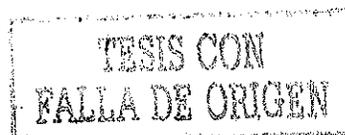
- HUXLEY, Aldous. *La filosofía perenne*. Trad. de C.A. Jordana. Buenos Aires: Sudamericana, 1977.
- JAROCKA, Ludwika. "La comunicación entre la India y Occidente antes y después de Alejandro", en *Bharata. Cadernos de cultura indiana*, no. 3. Sao Paulo, 1991.
- JAYADEVA. *Gita Govinda*. Introducción y traducción del sánscrito de Fernando Tola. Buenos Aires: Sudamericana, 1971.
- JUNG, Carl Gustav, et al. *El hombre y sus símbolos*. Trad. de Luis Escobar Bareño. Madrid: Luis de Caralt, editor, 1992.
- _____. *Recuerdos, sueños, pensamientos*. Trad. de Ma. Rosas Borrás. México: Seix-Barral, 1990.
- JÜNGER, Ernst. *El autor y la escritura*. Trad. de Ramón Alcalde. Barcelona: Gedisa, 1987.
- KLOSSOWSKI, Pierre. *La revocación del Edicto de Nantes*. Trad. de Michèle Alban y Juan García Ponce. México: Era, 1975.
- _____. *La vocación suspendida*. Trad. de Michèle Alban y Juan García Ponce. México: Era, 1975.
- _____. *Roberte esta noche*. Trad. de Michèle Alban y Juan García Ponce. México: Era, 1976.
- _____. *El baño de Diana*. Trad. de Dolores Díaz Vaillagou. Presentación de Fernando Castro Flórez. Madrid: Tecnos, 1990.
- _____. *El Baphomet*. Trad. de Juan García Ponce, revisada por Raúl Falcó. Valencia: Pre-Textos, 1980.
- _____. *Nietzsche y el círculo vicioso*. Trad. de Roxana Pérez. Ed. Altamira. Buenos Aires, 1996.
- _____. *Tan funesto deseo*. Trad. de Mauro Armijo. Madrid: Taurus, 1980.
- _____. *Orígenes culturales y míticos de cierto comportamiento entre las damas romanas*. Trad. de Raúl Falcó. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1980.
- KLOSSOWSKI, BARTHES, et al.: *El pensamiento de Sade*. Trad. de Manuel Lamana. Buenos Aires: Paidós, s/f.
- KRAUZE, Enrique. *Caras de la historia*. México: Joaquín Mortiz, 1983.
- KRISTEVA, Julia. *Historias de amor*. Trad. de Araceli Ramos Martín. México: Siglo XXI, 1988.
- LACAN, Jacques. *Escritos, I*. Trad. de Tomás Segovia. México: Siglo XXI, 1989.

- LACARRIÈRE, Jacques. *Los gnósticos*. Trad. de Leopoldo Román Cuevas. México: Premià, 1982.
- LAWRENCE, D.H. *Lady Chatterley's lover*. New York: Greenwich House, 1983.
- _____. *Sexo y literatura*. Trad. de Francisco Cusó. México: Distribuciones Fontamara, 1989.
- LEVINAS, Emmanuel. *Totalidad e infinito*. Trad. de Daniel E. Guillot. Salamanca: Ed. Sígueme, 1977.
- LO DUCA, J.M. *Historia del erotismo*. Trad. de Juan José Sebrelli. Buenos Aires: Ed. Siglo Veinte, 1985.
- LÓPEZ-BARALT, Luce. "Un *Kama Sutra* español: el primer tratado erótico de nuestra lengua", en *Papeles de la India*, vol. 24. Estudios sobre el acercamiento indo-ibero-americano. Consejo Indio de Relaciones Culturales. Dehli, 1995.
- _____. "Un místico de Fez, experto en amores: el modelo principal del *Kama Sutra* español", en López-Baralt / Márquez Villanueva (ed.): *Erotismo en las letras hispánicas: aspectos, modos y fronteras*. México: El Colegio de México, 1995.
- LYSEBETH, André Van. *Tantra. El culto de lo femenino*. Trad. de Graziella Baravalle. Barcelona: Urano, 1990.
- MANN, Thomas. *La muerte en Venecia*. Trad. de Martín Rivas. Barcelona: Seix Barral, 1983.
- _____. *Doktor Faustus*. Trad. de Eugenio Xammar. México: Origen-Seix Barra, 1984.
- _____. *La montaña mágica*. Trad. de Mario Verdaguer. México: Editorial Diana, 1964.
- _____. "La filosofía de Nietzsche a la luz de nuestra experiencia", en *Casa del tiempo*, no. 78. Revista de la Dirección de Difusión Cultural de la Universidad Autónoma Metropolitana. México, julio-agosto de 1988, pp. 22-37.
- MANNONI, Octave. *La otra escena. Claves de lo imaginario*. Trad. de Matilde Horne. Buenos Aires: Amorrortu, 1990.
- MARCUSE, Herbert. *Eros y civilización*. Trad. de Juan García Ponce. México: Origen-Planeta, 1986.
- MASTERS, William H. / JOHNSON, Virginia E. *Crítica a las formas de sexualidad burguesa*. La entrevista de *Playboy*, mayo de 1968. Buenos Aires: Antigua Casa Editorial Cuervo, 1976.

- MAY, Rollo. *La necesidad del mito. La influencia de los modelos culturales en el mundo contemporáneo*. Trad. de Luis Botella García del Cid. Barcelona: Paidós, 1992.
- MELO, Juan Vicente. *La obediencia nocturna. Lecturas mexicanas*. México: Era / SEP, 1987.
- _____. *Juan Vicente Melo (autobiografía)*. Prólogo de Emmanuel Carballo. Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos. México: Empresas Editoriales, 1966.
- MILLER, Henry. *Trópico de cáncer*. Trad. de Carlos Manzano. Barcelona: Plaza & Janés, 1996.
- _____. *Tropic of Capricorn*. Introduction by Robert Nye. London: Flamingo. Harper Collins Publ, 1993.
- MOLINOS, Miguel de. *Defensa de la contemplación*. Introducción: "Miguel de Molinos: la experiencia de la nada", de Francisco Trinidad. Madrid: Ed. Nacional, 1983.
- MORA, Juan Miguel de. *Tantrismo hindú y proteico*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.
- _____. "Acerca del Tantrismo", en *Cultura sánscrita. Memorias del Primer Simposio Internacional de lengua sánscrita*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Asociación Latinoamericana de sanscritistas, 1934, pp. 59-69.
- MORAVIA, Alberto. *La vida interior*. Trad. de Juan Moreno. México: Ed. Diana, 1981.
- MOURRE, Michel. *Les religions et les philosophies d'Asie*. Paris: La Table Ronde, 1961.
- MUSIL, Robert. *Die Verwirrungen des Zöglings Törless*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2001.
- _____. *Las tribulaciones del estudiante Törless*. Trad. de R. Bixio y F. Formosa. México: Origen-Seix Barral, 1984.
- _____. *Der Mann ohne Eigenschaften*. Hamburg: Rowohlt Verlag, 1952.
- _____. *El hombre sin atributos*, vol. I. Trad. de José M. Sáenz. Barcelona: Seix-Barral, 1973.
- _____. *El hombre sin atributos*, vol. II. Trad. de José M. Sáenz. Barcelona: Seix-Barral, 1965.
- _____. *El hombre sin atributos*, vol. III. Trad. de Feliu Formosa. Barcelona: Seix-Barral, 1973.
- _____. *Tres mujeres*. Trad. de Mario Benedetti e Ingrid Zeder. Barcelona: Seix-Barral, 1965.
- _____. *Ensayos y conferencias*. Trad. de José L. Arántegui. Madrid: Visor, 1992.
- NABOKOV, Vladimir. *Lolita*. New York: Vintage books, 1997.



- NELLI, René. *Los cátaros. ¿Héresis o democracia?* Trad. de F. García-Prieto. México: Ediciones Martínez Roca, 1989.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. Trad. de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 1983.
- _____. *Más allá del bien y del mal*. Trad. de Andrés Sánchez Pascual. México: Alianza, 1996.
- _____. *El Anticristo*. Trad. de Andrés Sánchez Pascual. México: Alianza, 1986.
- ORTEGA Y GASSET, José. "Amor en Stendhal", en *Stendhal: Del amor*. Madrid: Alianza, 1968.
- PAGELS, Elaine. *Los Evangelios gnósticos*. Trad. de Jordi Beltrán. México: Crítica, 1988.
- PANDIT SIVA KALIPUTRA. *Estética del sexo. India*. México: Anaya, 1986.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Teorema*. Trad. de Enrique Pezzoni. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1972.
- PAVESE, Cesare. *El oficio de vivir*. Trad. de Ángel Crespo. México: Seix-Barral, 1992.
- PAZ, Octavio. *Obras completas, vol. 1: La casa de la presencia. Poesía e historia*. México: Círculo de Lectores / Fondo de Cultura Económica, 1998.
- _____. *Obras completas, 2: Excursiones / Incursiones. Dominio extranjero*. México: Círculo de Lectores / Fondo de Cultura Económica, 1998.
- _____. *Obras completas, 7: Los privilegios de la vista, II. Arte de México*. México: Círculo de Lectores / Fondo de Cultura Económica, 1997.
- _____. *Obras completas, 10: Ideas y costumbres, II. Usos y símbolos*. México: Círculo de Lectores / Fondo de Cultura Económica, 1996.
- _____. *Obras completas, 11: Obra poética, I (1935-1970)*. México: Círculo de Lectores / Fondo de Cultura Económica, 1996.
- PEREIRA, Armando. *La Generación de Medio Siglo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.
- _____. *Graffiti. Notas sobre crítica y literatura*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.
- PITOL, Sergio. *El tañido de una flauta. Lecturas mexicanas*. México: Grijalbo / SEP, 1987.
- _____. *El arte de la fuga*. México: Era, 1998.
- PLOTINO. *Ennéades*. Trad. par Bréhier Emile. Paris: Les Belles Lettres, 1960-1963.



- POUPARD, Paul (dirección). *Diccionario de las religiones*. Trad. de Diorki (José Ma. Moreno, Helena Gimeno, Montserrat Molina, Matilde Moreno, Mar Carillo, Gloria Mora y Alberto García). Barcelona: Herder, 1987.
- RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire al surrealismo*. Trad. de Juan José Domenchina. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- REBOLLEDO, Efrén. *Obras completas*. Introducción, edición y bibliografía por Luis Mario Schneider. México: Ediciones de Bellas Artes, 1968.
- ROUGEMONT, Denis de. *El amor y Occidente*. Trad. de Antoni Vicens. Barcelona: Kairós, 1986.
- _____. *Les mythes de l'amour*. Paris: Gallimard, 1967.
- RUIZ, Juan, Arcipreste de Hita. *Libro de buen amor*. Edición, introducción y notas de G. B. Gybbon-Monypenny. Madrid: Castalia, 1988.
- RUSSELL, Bertrand. *Misticismo y lógica, y otros ensayos*. Trad. de José Rovira Armengol. Buenos Aires: Paidós, 1975.
- SADÉ, Marqués de. *Diálogo entre un sacerdote y un moribundo*. Prólogo de Maurice Heine. Incluye *Fantasmas*, de Sade y "la evidencia poética", de Paul Eluard. Compilación, versión y notas de Mario Pellegrini. Barcelona: Ed. Argonauta, 1980.
- SALOMÓN. *El cantar de los cantares*. Traducción literal y declaración del *Libro de los Cantares* hecha por Fr. Luis de León. Madrid: Espasa-Calpe, 1969.
- SANTA TERESA DE JESÚS. *Poesías y exclamaciones*. Barcelona: Ediciones 29, 1989.
- SARTRE, Jean-Paul. *El Ser y la Nada*. Trad. de Juan Valmar. México: Alianza Universidad / Losada, 1989.
- _____. *Huis clos suivi de Les mouches*. Paris: Gallimard, 1987.
- SEGOVIA, Tomás. "Poética y profética", en *Vuelta*, no. 29. México, abril de 1979, pp. 19-27.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*. Trad. de Eduardo Ovejero y Maury. México: Porrúa, 1997.
- TABLADA, José Juan. *Obras completas. I: Poesía*. Recopilación, edición, prólogo y notas de Héctor Valdés. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1991.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

- TANIZAKI, Junichiro. *The key*. Translated from the Japanese by Howard Hibbett. Alfred A. Knopf. New York, 1961.
- TODOROV, Tzvetan. *Simbolismo e interpretación*. Trad. de Claudine Lemoine-Márgara. Caracas: Monte Avila, 1982.
- TURBERVILLE, A. S. *La inquisición española*. Trad. de Javier Malagón Barceló y Helena Perea. México: Fondo de Cultura Económica, 1950.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del. *La lámpara maravillosa*. Madrid: Espasa Calpe, 1974.
- VARGAS LLOSA, Mario. "El placer glacial", en *Vuelta*, no. 29. México, abril de 1979, pp. 10-18.
- VARIOS. *Diccionario de la sabiduría oriental. Budismo, hinduismo, taoísmo, zen*. Trad. de Julio Balderrama. Barcelona: Paidós, 1993.
- VASCONCELOS, José. *La raza cósmica*. México: Espasa-Calpe, 1988.
- _____. *Antología de José Vasconcelos*. Selección y prólogo de Genaro Fernández MacGregor. México: Oasis, 1980.
- _____. *Ulises criollo*. México: Botas, 1936.
- VATSYAYANA. *El Karma Sutra*. México: Mylsa, 1967.
- VIDAL MANZANARES, César. *Los Evangelios gnósticos*. México: Roca, 1992.
- VIALLANEDX, Paul. "L'incroyance passionnée d'Albert Camus", en Varios autores: *Les critiques de notre temps et Camus*. Garnier Frères. Paris, 1971.
- VILLORO, Luis. "La filosofía de la India", en *Revista de la Universidad de México*, no. 1, vol. XIV. México, septiembre de 1959, pp. 4-8.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Observaciones*. Trad. de Elsa Cecilia Frost. México: Siglo XXI, 1989.
- XIRAU, Ramón. *De mística*. San Juan de la Cruz, M. Eckhart, Edith Stein, Simone Weil. México: Joaquín Mortiz, 1992.
- ZOLLA, Elémire. *La amante invisible*. La erótica chamánica en las religiones, en la literatura y en la legitimación política. Trad. de Bárbara Piano. Barcelona: Paidós, 1994.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN